



**HAL**  
open science

## ”Power To the People” : le déclin de la figure du superhéros dans les films américains après 2001

Jean - Guy Ducreux

### ► To cite this version:

Jean - Guy Ducreux. ”Power To the People” : le déclin de la figure du superhéros dans les films américains après 2001. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de Lorraine, 2013. Français. NNT : 2013LORR0246 . tel-01750233

**HAL Id: tel-01750233**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01750233v1>**

Submitted on 29 Mar 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



## AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : [ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr](mailto:ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr)

## LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

[http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg\\_droi.php](http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php)

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

**UNIVERSITE DE LORRAINE – NANCY 2**  
**ÉCOLE DOCTORALE LANGAGES, TEMPS, SOCIÉTÉS**

EA 2338 – IDEA (Interdisciplinarité dans les études anglophones)

**« POWER TO THE PEOPLE » :**  
**LE DECLIN DE LA FIGURE DU SUPERHEROS DANS**  
**LES FILMS AMERICAINS APRES 2001**

Thèse de Doctorat  
Discipline : Etudes Anglaises et Nord-Américaines

Présentée par Jean-Guy Ducreux

[[jean-guy.ducreux@univ-lyon1.fr](mailto:jean-guy.ducreux@univ-lyon1.fr)]

**THESE DIRIGEE PAR MONSIEUR LE PROFESSEUR ANDRE KAENEL**

Soutenue le 26 octobre 2013

***JURY***

Madame Anne CREMIEUX, Maître de Conférences, Université Paris Ouest Nanterre La Défense  
Monsieur Jean-Paul GABILLIET, Professeur, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3 (rapporteur)  
Monsieur Bernard GENTON, Professeur, Université de Strasbourg (rapporteur)  
Monsieur Laurent JULLIER, Professeur, Université de Lorraine / Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3  
Monsieur André KAENEL, Professeur, Université de Lorraine  
Monsieur Nicolas LABARRE, Maître de Conférences, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

# Remerciements

---

Le travail du doctorant est un exercice solitaire. Il l'est d'autant plus si le doctorant avance en âge, comme c'est mon cas, et *a fortiori* lorsque des centaines de kilomètres le séparent de son école doctorale. Néanmoins, j'ai rencontré un tel accueil lors de chacun de mes passages dans mon université d'adoption, Nancy 2, que ma motivation s'en est trouvée chaque fois renforcée. Je tiens à exprimer en premier lieu ma gratitude au Professeur André KAENEL, qui a dirigé cette thèse, et supporté mes constants doutes, tergiversations, et procrastinations. Je lui suis redevable de beaucoup. C'est grâce à ses conseils judicieux et toujours bienveillants, et à ses relectures et notes infatigables, que j'ai pu mener cette thèse jusqu'à son terme. Il a ma reconnaissance éternelle. André KAENEL a également su me pousser à présenter l'avancement de ce travail, au fil des ans, non seulement à mes collègues de Nancy 2, mais également à des doctorants hors des frontières. J'ai ainsi participé à un colloque intitulé « Politics of Superheroes: Renegotiating the Superhero in Post 9/11 Hollywood » à l'Université de Yale (Film Studies Department) en 2009, consacré exclusivement à la superhéroïtude (comics et cinéma), qui m'a permis de confronter mes idées sur le destin des superhéros modernes avec des chercheurs de tous horizons. Après avoir moi-même parlé de « Mirror Effects and Bad Conscience in Superhero Movies Since 9/11 », j'y ai fait la connaissance de personnalités marquantes, telles Scott BUKATMAN (Stanford University), auteur de plusieurs ouvrages remarquables sur les superhéros américains, mais aussi d'autres chercheurs spécialisés dans le même sujet, comme Ramzi FAWAZ (The George Washington University), Jacob BROGAN (Cornell University), Sandra KANG (New York University), Jon HOGAN (Syracuse University), Gerry CANAVAN (Marquette University), Tara GHAI et Paul JOHNSON (University of Exeter), et Sergio DIAS BRANCO (Universidade de Coimbra). Et j'ai eu des échanges animés et toujours fructueux depuis cette date avec Dan HASSLER-FOREST (Universiteit van Amsterdam), et Jeremi SZANIAWSKI (Yale University), que je remercie pour leur combativité. Cette communication fréquente m'a permis de rompre l'isolement d'un thésard égaré dans le monde virtuel des superhéros américains.

Ma très grande reconnaissance va à mon employeur, l'Université Claude-Bernard Lyon1, grâce auquel j'ai pu bénéficier de conditions optimales pour mener à bien ce travail. En premier lieu je voudrais remercier ma directrice, Ingeborg RABENSTEIN-MICHEL, Maître de Conférences, qui a mis à ma disposition les ressources du service Commun d'Enseignement des Langues, un lieu magique dans lequel il fait bon travailler. Ma reconnaissance va également à Joline BOULON, Maître de



Conférences, pour ses encouragements continus et le libre usage de son bureau. Marion ROBERT, Nadjet MEFLAH BEHESHTI et Josia CADIRONE ont supporté ma présence continue au Centre lors de la période de rédaction. Richard SULLIVAN, William FIZE et Jonathan VEALE ont fait montre d'une patience extrême, lors de mes exposés intempestifs et autres *superrantings*, en Salle des Professeurs ou au Gymnase. Tous mes collègues ont eu l'extrême amabilité de me demander invariablement des nouvelles de mon travail, ce qui a eu pour effet de me maintenir sur un cap qu'il est facile de perdre de vue quand on est engagé de manière forte dans son semestre universitaire. Ma reconnaissance va également à Mathieu PONS, Marion ROBERT, Jérémy ACKERER, Jean-Claude LACOMBE et Nora VAN REETH pour leurs nombreux conseils affranchis.

Enfin, je voudrais remercier mes proches pour leur patience et leur soutien indéfectible : mon épouse Françoise, qui a relu et corrigé de nombreuses pages au fil des ans, avec mes filles Pauline et Louise ; mon fils Quentin qui m'a accompagné de nombreuses fois au cinéma pour voir les derniers films sortis, des *X-Men* à *Man of Steel* ; mon frère Philippe, et ma belle-sœur Christine, qui ont mis leur fraîche maison à ma disposition lors des périodes de canicule ; mon ami Denis LUCQUET, marcheur et questionneur infatigable des choses de la superhéroïté ; mon ami, le docte Gilles SABART, pour ses encouragements cycliques (et répétés).

Merci à tous du fond du cœur.

# Table des Matières

---

<b>REMERCIEMENTS.....</b>	<b>2</b>
<b>TABLE DES MATIERES .....</b>	<b>4</b>
<b>INTRODUCTION GENERALE .....</b>	<b>9</b>
<b>0. CORPUS, DEFINITIONS ET METHODE .....</b>	<b>46</b>
0.1. Introduction.....	47
0.2. Etat des lieux de la recherche .....	48
0.3. Qu'est-ce qu'un superhéros ?.....	50
0.4. Création, continuité, <i>retcon</i> , <i>reboot</i> , <i>remake</i> , et <i>crossover</i> .....	57
0.5. Monomythes et polymythes .....	62
0.6. Réception des films et pondération du corpus .....	65
0.7. Les trois époques du superhéros au cinéma.....	67
0.8. Le spectacle de la société de <i>Batman</i> .....	69
0.9. Superhéros antagoniste à l'Amérique : le cas d' <i>Avatar</i> (2009).....	72
0.10. Dessins animés et comédies, le cas de <i>Megamind</i> (2010).....	73
0.11. Conclusion .....	76
<b>PARTIE 1. SUPERGENRE(S).....</b>	<b>78</b>
<b>1.1. Introduction à la première partie .....</b>	<b>79</b>
<b>1.2. Dérives du corps monomythique .....</b>	<b>80</b>
1.2.1. Introduction.....	80
1.2.2. <i>Superman</i> (1978) et les proportions du corps idéal .....	82
1.2.3. Le bras armé, pénis et gourdin.....	83
1.2.4. <i>Spider-Man</i> (2002) : le superhéros en tant que jeune homme .....	86
1.2.5. Du journaliste de 1978 au photographe de 2002.....	89
1.2.6. Bibendums et autres corps mal entretenus .....	92
1.2.7. Constructions polysomatiques .....	93
1.2.8. L'immutabilité du corps hyperkinétique.....	98

1.2.9.	L'aberration du superhéros en tant que père.....	103
1.2.10.	Arrêt sur un personnage : Robin entre 1995 et 2012.....	106
1.2.11.	Le masque du superhéros masqué.....	108
1.2.12.	Corps nationaux : le cas de <i>Captain America</i> .....	110
1.2.13.	Conclusion.....	116
<b>1.3.</b>	<b>Gender : femmes et minorités.....</b>	<b>118</b>
1.3.1.	Introduction.....	119
1.3.2.	La (mauvaise) place de la femme dans l'univers superhéroïque.....	120
1.3.3.	Wonder Women : les femmes-trophées des années 1980 .....	122
1.3.4.	Arrêt sur images : <i>Catwoman</i> (2004) .....	128
1.3.5.	Femme de, fille de, sœur de.....	133
1.3.6.	La tentation machiste (et homosexuelle) des années 1990.....	136
1.3.7.	La mort (symptomatique) de Sarah Connor .....	140
1.3.8.	Où le héros perd sa blonde .....	142
1.3.9.	Les mutants et la figure de l'ennéagramme .....	144
1.3.10.	<i>Cheerleader</i> contre <i>Quarterback</i> : la guerre froide du XXI <sup>ème</sup> siècle.....	150
1.3.11.	L'avènement de multiples héros nommés Everyman .....	154
1.3.12.	Conclusion.....	155
<b>1.4.</b>	<b>Conclusion de la première partie.....</b>	<b>157</b>
<b>PARTIE 2.</b>	<b>SUPERPSYCHE(s).....</b>	<b>159</b>
<b>2.1.</b>	<b>Introduction à la deuxième partie .....</b>	<b>160</b>
<b>2.2.</b>	<b>Variations chromatiques des superhéros.....</b>	<b>161</b>
2.2.1.	Introduction.....	161
2.2.2.	Les couleurs primaires fondatrices de <i>Superman</i> (1978) .....	162
2.2.3.	Les âges du superhéros au cinéma selon lumière et couleurs .....	166
2.2.4.	L'Age des Lumières (1978-1989), couleurs primaires et blanc original .....	167
2.2.5.	L'Age des Ténèbres (1989-1999), et le rôle du noir achromatique .....	170
2.2.6.	L'Age Arc-en-ciel (2000-2013), explosion de couleurs .....	177
2.2.7.	Superman et la kryptonite : le rôle du vert .....	180
2.2.8.	<i>Superman III</i> (1983), et le passage de la lumière aux ténèbres.....	183
2.2.9.	<i>Spider-Man</i> (2002) : des couleurs primaires aux couleurs secondaires .....	184
2.2.10.	La couleur sable (éclaté) de <i>Spider-Man 3</i> .....	186
2.2.11.	<i>Hellboy II</i> et les couleurs du monde latin .....	187
2.2.12.	<i>Avatar</i> , stade ultime de la couleur du superhéros ? .....	189
2.2.13.	Conclusion.....	192

<b>2.3. Les affres existentielles du superhéros .....</b>	<b>194</b>
2.3.1. Introduction.....	194
2.3.2. Le crime tue le père (absent) .....	194
2.3.3. Le triangle monomythique au prisme du schéma freudien .....	196
2.3.4. Les <i>X-Men</i> , variation du thème monomythique.....	199
2.3.5. Les stades du miroir (1978-1997).....	200
2.3.6. Le déficit d'image après 2005.....	202
2.3.7. Harvey Dent (2008), ou les deux visages de Monsieur Smith .....	205
2.3.8. Conclusion .....	209
<b>2.4. Le bouc-émissaire, superhéros jetable ? .....</b>	<b>210</b>
2.4.1. Introduction.....	210
2.4.2. <i>Evil Twin</i> et <i>Doppelgänger</i> sacrificiel .....	210
2.4.3. La brebis galeuse .....	213
2.4.4. Existence virtuelle du bouc-émissaire .....	214
2.4.5. Arrêt sur images : <i>Spider-Man 3</i> (2007) .....	216
2.4.6. L'avatar Blackwater au pilori de la presse.....	220
2.4.7. Conclusion .....	221
<b>2.5. La montée en puissance du méchant.....</b>	<b>223</b>
2.5.1. Introduction.....	223
2.5.2. Le superméchant, détenteur traditionnel de la richesse .....	223
2.5.3. Une nouvelle race de superméchants au vingt-et-unième siècle .....	227
2.5.4. Le méchant et le Patriot Act de 2001 .....	229
2.5.5. Lex Luthor et l'invasion de la Forteresse en 2006 .....	231
2.5.6. Arrêt sur un personnage : la mort du Joker en 1989 et 2008.....	233
2.5.7. <i>X-Men - The Last Stand</i> (2006) et la disparition du surmoi .....	236
2.5.8. <i>Le moi hystérique</i> des années 2008 à 2012 .....	237
2.5.9. L'aura du sociopathe.....	239
2.5.10. Conclusion .....	242
<b>2.6. Conclusion de la deuxième partie .....</b>	<b>243</b>
<b>PARTIE 3. SUPERPOLITIQUE(S) .....</b>	<b>244</b>
<b>3.1. Introduction à la troisième partie.....</b>	<b>245</b>
<b>3.2. La ville, a land of (lost) opportunity moderne .....</b>	<b>247</b>
3.2.1. Introduction.....	247
3.2.2. La ville superhéroïque et ses enjeux .....	247
3.2.3. Metropolis 1978 : un héros dans la ville .....	252

3.2.4.	La Ville-Parc à Thème des années 1990 .....	254
3.2.5.	« Urbi et suburbi ».....	256
3.2.6.	La ville réaliste des années 2005 .....	259
3.2.7.	Perte de hauteur des superhéros modernes.....	260
3.2.8.	Arrêt sur Images : <i>The Dark Knight Rises</i> (2012) .....	262
3.2.9.	Le mal des airs des superhéros après 2005.....	267
3.2.10.	Décapitation et destruction : <i>Ground Zero</i> (2003-2008).....	268
3.2.11.	La citadelle assiégée après 2005 .....	273
3.2.12.	« Urbi et Orbi ».....	276
3.2.13.	La ville, métaphore du déclin de l'empire américain.....	278
3.2.14.	Conclusion .....	281
<b>3.3.</b>	<b>Le superhéros et l'autorité .....</b>	<b>284</b>
3.3.1.	Introduction.....	284
3.3.2.	Le rédacteur en chef, témoin et censeur.....	284
3.3.3.	L'avènement de la justice .....	291
3.3.4.	Le monomythe, allié servile du pouvoir politique.....	293
3.3.5.	Les superméchants mégalothymiques de <i>Batman</i> .....	298
3.3.6.	Le superpouvoir de l'isothymie .....	303
3.3.7.	Effort de guerre contre dérive autoritaire .....	305
3.3.8.	Iron Man : le superhéros en tant que drone .....	311
3.3.9.	L'armée en tant qu'ennemi désigné de l'isothymie .....	318
3.3.10.	Occupation des rues, Hitler, et dictature de l'isothymie .....	321
3.3.11.	<i>Avatar</i> (2009), ou l'avènement d'un super humanisme .....	324
3.3.12.	Conclusion .....	329
<b>3.4.</b>	<b>L'histoire, la mémoire et le monde .....</b>	<b>330</b>
3.4.1.	Introduction.....	330
3.4.2.	Mythes et naïveté archétypale.....	331
3.4.3.	Les deux <i>Superman</i> (1978 et 2006).....	334
3.4.4.	L'amnésie providentielle du superhéros.....	337
3.4.5.	Arrêt sur images : <i>X-Men Origins: Wolverine</i> (2009).....	340
3.4.6.	Bush et l'Axe du Mal .....	343
3.4.7.	Le Joker (2008) et la fin de la fin de l'histoire.....	345
3.4.8.	<i>Superman Returns</i> (2006) et la découverte du monde .....	352
3.4.9.	Le poids du monde et le héros superflu.....	356
3.4.10.	Altérité et néo-orientalisation .....	358
3.4.11.	L'influence commerciale et artistique de l'étranger .....	362
3.4.12.	Chronologie de la superhéroïtude au cinéma .....	367

3.4.13. Conclusion .....	376
<b>3.5. Conclusion de la troisième partie .....</b>	<b>377</b>
<b>CONCLUSION GENERALE .....</b>	<b>380</b>
<b>FILMOGRAPHIE - CINEMA .....</b>	<b>410</b>
<b>FILMOGRAPHIE - TELEVISION .....</b>	<b>422</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>424</b>
<b>ANNEXE 1 .....</b>	<b>445</b>
<b>ANNEXE 2 .....</b>	<b>447</b>
<b>ANNEXE 3 .....</b>	<b>449</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS.....</b>	<b>450</b>
<b>INDEX DES TABLEAUX.....</b>	<b>462</b>
<b>INDEX .....</b>	<b>464</b>
<b>RESUME (FRANÇAIS).....</b>	<b>471</b>
<b>ABSTRACT (ENGLISH) .....</b>	<b>471</b>

# Introduction générale

---

Green Goblin: Well, to each his own. I chose my path, you chose the way of the hero. And they found you amusing for a while, the people of this city. But the one thing they love more than a hero is to see a hero fail, fall, die trying. In spite of everything you've done for them, eventually they will hate you. Why bother?<sup>1</sup>

La première décennie du vingt-et-unième siècle a vu sortir en salle la bagatelle de quelque cinquante films américains de superhéros, dramatiques ou bien comédiques<sup>2</sup> - soit donc une moyenne d'environ cinq films par an. D'un point de vue strictement comptable ce total dépasse de dix films la période 1978-2000<sup>3</sup>. On a *grosso modo* doublé le nombre de productions annuelles en moins de trente ans, ce qui n'est pas banal pour un genre naissant<sup>4</sup>.

Sur le plan pécuniaire, comme le montre le tableau ci-dessous<sup>5</sup> le phénomène est encore plus sensible, puisque les 32 films sortis entre 2005 et 2011 ont rapporté dix fois plus d'argent<sup>6</sup> que les 29 films sortis dans le sillage de *Batman* (1989). Il s'agit donc d'une véritable réussite commerciale autant que d'un phénomène culturel. Ce nouveau siècle est bien, plus encore que celui qui l'a

---

<sup>1</sup> *Spider-Man* (2002).

<sup>2</sup> Source BoxOfficeMojo.com (voir annexe 1). Ces chiffres ont le mérite d'exister, et sont facilement accessibles. Comme nous le verrons plus loin, certains des choix et classements manifestés par BoxOfficeMojo sont discutables. Si notre travail concernait l'économie du cinéma au sens strict, il nous faudrait envisager l'étude d'autres matériaux, plus précis.

<sup>3</sup> Soit donc une moyenne de 2,7 films par an. L'année 1978 correspond au début véritable du genre sur grand écran, comme nous le verrons au point 1.3.

<sup>4</sup> Le débat de savoir si le « film de superhéros » est un genre en soi -plus qu'un style ou une forme, par exemple- dépasse le cadre de ce travail. Par commodité nous utiliserons le mot « genre », dans une acception plus américaine que française, c'est à dire effectivement comme un style de cinéma. Ce paradigme trouve sa correspondance dans d'autres cultures. Nous parlerons dans notre travail de films de superhéros comme une émanation de la culture populaire américaine comme l'on parle en Chine de films de kung fu, ou d'arts martiaux. Nous définirons le film de superhéros en détail au chapitre 1. Et démontrerons qu'il s'agit d'un genre de plein droit dans notre section consacrée aux films parodiques (point 0.10).

<sup>5</sup> BoxOfficeMojo.com (voir Annexe 1)

<sup>6</sup> Sans tenir compte de l'inflation. Les Américains ne parlent qu'en termes de recettes, contrairement aux Français, qui évaluent la carrière d'un film au nombre de billets vendus.

précédé, le siècle des superhéros de celluloid.

Tableau 1 : Productions superhéroïques 1978-2011

Sorties	Nb films	Moy./an	Brut USA
<b>1978-1987</b>	9	1	\$348 277 105,00
<b>1989-1999</b>	29	2,9	\$356 751 368,00
<b>2000-2005</b>	15	3	\$4 418 256 115,00
<b>2005-2011</b>	32	5,5	\$3 378 331 274,00

Cependant en utilisant les mêmes chiffres nous pouvons observer que la tendance est tout sauf exponentielle. Prenons par exemple les recettes des films après l'an 2000. Il apparaît que les recettes par film de superhéros entre 2005 et 2011 sont trois fois moindres que celles des films de la période 2000 à 2004, pour une production deux fois supérieure<sup>7</sup>. Sur la foi de ces calculs, il y a donc lieu de se poser une première question : les films de superhéros sont-ils aujourd'hui en progression, ou bien en régression ? Ou bien la règle serait-elle que plus il y en a, et moins chacun a de succès individuellement ?

Tableau 2 : Résultats moyens par film sur les trois périodes

Sorties	Nb films	Brut	Moyenne film
1978-1987	9	\$348 277 105,00	\$38 697 456,11
1989-1999	29	\$356 751 368,00	\$12 301 771,31
2000-2005	15	\$4 418 256 115,00	\$294 550 407,67
2005-2011	32	\$3 378 331 274,00	\$105 572 852,31

D'autre part, indépendamment de leurs résultats commerciaux, certains superhéros semblent traverser une intense période de doute, souvent suivie d'une remise en question à l'intérieur de leur propre diégèse. Certains corps distendus ne respirent pas la forme physique. C'est le cas de *The Incredibles* (2004) ou de *Hancock* (2008). Certains super esprits broient du noir et semblent singulièrement déprimés, alors que les chiffres ci-dessus devraient clairement leur donner le sourire. C'est le cas notamment de Spider-Man dans *Spider-Man 3* (2007) ou de Batman dans *The Dark Knight* (2008), deux des poids lourds de la guild. Est-ce que le succès commercial des

<sup>7</sup> Sans prendre en compte les succès individuels à l'intérieur de ce contingent. Nous entrerons dans le détail plus tard.



productions superhéroïques depuis 2000 ne devrait pas, au contraire, leur faire bomber le torse et leur donner la sérénité nécessaire pour sauver l'humanité ? Cette considération paraît, d'emblée, contre-intuitive. La richesse en nombre de films pourrait-elle donc cacher un phénomène pernicieux d'épuisement comme le prétendent certains commentateurs en ligne, comme Jon Peters en 2009, dans une rubrique intitulée « Se pourrait-il que les superhéros soient au bord de l'épuisement ? »<sup>8</sup>, ou encore l'influent blog salon.com<sup>9</sup> en 2010, avec un titre plus explicite encore : « Superheroes Suck : From Spidey to Batman to Iron Man, comic-book movies are Hollywood's most bankrupt genre.<sup>10</sup> » ? Ce qui rejoint l'avis de tempête déjà émis par le *New York Times*, « How Many Superheroes Does It Take to Tire a Genre? », en 2008 :

« The Dark Knight, » praised by critics for its somber themes and grand ambitions, has proven to be a mighty box office force in a summer already dominated by superheroes of various kinds. But any comic book fan knows that a hero at the height of his powers is a few panels removed from mortal danger, and that hubris has a way of summoning new enemies out of the shadows. Are the Caped Crusader and his colleagues basking in an endless summer of triumph, or is the sun already starting to set?<sup>11</sup>

Ces interrogations fondamentales ont servi de base à notre travail. Autrement dit : et si, contre toute attente, les films de superhéros étaient en fait sur le déclin, ailleurs que sur un plan strictement commercial ? Il s'agirait alors d'un véritable paradoxe, lequel se trouve étayé au premier chef par le fait que les dollars rapportés<sup>12</sup> par chacun des *Superman* des années 1978 à 1987 (près de 39 millions de dollars par film, aux USA) ne sont probablement pas très éloignés des moyennes trois fois supérieures de la période 2005-2011, en dollar constant. De fait, si l'on s'en réfère aux tableaux publiés par le U.S. Department Of Labor<sup>13</sup>, l'indice des prix à la consommation a connu entre 1978 et 2010 un facteur multiplicateur de 3.34. Les recettes domestiques des quatre

<sup>8</sup> PETERS, Jon. « Could the Superhero genre be heading towards a burnout? », *Killer Film*, 25 février 2009. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.killerfilm.com/spotlight/read/could-the-superhero-genre-be-heading-towards-a-burnout-4894>.

<sup>9</sup> Le site [www.salon.com](http://www.salon.com), propriété de Salon Media Group, voit défiler 10 millions de visiteurs par mois. Salon.com est la coqueluche de l'Amérique universitaire.

<sup>10</sup> SEITZ, Matt Zoller. « Superheroes Suck! ». *Salon*. 6 May 2010. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://www.salon.com/entertainment/movies/film\\_salon/2010/05/06/superhero\\_movies\\_bankrupt\\_genre](http://www.salon.com/entertainment/movies/film_salon/2010/05/06/superhero_movies_bankrupt_genre).

<sup>11</sup> SCOTT, A. O. « How Many Superheroes Does It Take to Tire a Genre? », *New York Times*, 24 juillet 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2008/07/24/movies/24supe.html>.

<sup>12</sup> Les recettes des films autres que la franchise Superman sont minimes. Voir annexe 2.

<sup>13</sup> Consumer Price Index qui est passé de \$65.2 en 1978 à \$218.056 fin 2010, source <ftp://ftp.bls.gov/pub/special.requests/cpi/cpi.txt> (Bureau of Labor Statistics, Washington, D.C. 20212) .

films de la franchise Superman approcheraient en moyenne les 130 millions de dollars, soit donc plus, en valeur absolue, que le film moyen de 2011. Individuellement, la comparaison est encore plus criante. *Superman* (1978) aurait rapporté à lui seul la bagatelle de 450 millions de dollars de 2010, soit plus que chacun des trois *Spider-Man* pris individuellement<sup>14</sup>. Il en va de même pour le *Batman* de 1989 dont les \$251,188,924.00 de recettes US équivaldraient aujourd'hui, grosso modo, à plus de 440 millions de dollars<sup>15</sup>. Et nous verrons plus tard que, pour certains films, les recettes mondiales dépassent aujourd'hui les recettes US, pour le meilleur ou pour le pire. Le milliard de recettes mondiales est donc atteint en ce nouveau siècle.

Comme le lecteur l'aura constaté, nous avons choisi de mettre l'accent sur des chiffres, et sur le film, produit culturel et idéologique américain, en tant que marchandise (commerciale) dès notre entrée en matière. Il est vrai que le genre superhéroïque se prête volontiers à ce genre d'amalgame. La voie a été ouverte dans les années 1970 par George Lucas et la saga de *Star Wars* (*la Guerre des Etoiles*). On sait depuis lors que les revenus dérivés d'un film peuvent atteindre jusqu'à dix fois les recettes commerciales du film lui-même. Une telle production devient alors ce qu'il est convenu d'appeler un film *popcorn*, ou bien un véritable « chapiteau marchand » (extension libre de l'anglais *tentpole*, qui désigne avant tout le poteau central soutenant ce chapiteau) susceptible d'écouler, sous sa toile de tente métaphorique, toutes sortes de denrées dérivées du film lui-même, de préférence en un temps record.



Illustration 1 : Le superhéros rendu à sa plus simple expression : celle de son logo (ou *chevron*), qui est devenu une marque commerciale.

Les superhéros se sont donc naturellement engouffrés dans cette brèche, et ont amplifié cette tendance. Comme le souligne Dan Hassler-Forest, Batman en 1989 était un personnage à part entière. Vingt ans après, il est avant tout une marque commerciale, déclinée grâce aux variations de

---

<sup>14</sup> Franchise *Spider-Man* (Sony Pictures) S1/2002 = \$403,706,375.00 ; S2/2004 = \$373,585,825.00 et S3/2007 : \$336,530,303.00, pour un total domestique de plus de 1.1 milliard de dollars, et une moyenne de 370 millions par film.

<sup>15</sup> Facteur 1.76 sur la foi de l'indice des prix à la consommation, op. cit.

son chevron<sup>16</sup>, tel que le montre l'image ci-dessus. Pour nous, cette constatation est le premier marqueur d'un déclin manifeste de la figure du superhéros, lequel était avant tout le défenseur d'un ensemble de valeurs morales au début du vingtième siècle.

Mais l'aspect économique et idéologique ne sera pas le seul point d'ancrage de notre travail. Car le film, objet artistique ou commercial, est aussi reflet de son époque. Et, sur ce plan, les films de superhéros, champions du vite-consommé, ont beaucoup de choses à offrir, dans des domaines fort divers. Etudier le déclin de la figure des superhéros dans les films superhéroïques américains après le 11 Septembre 2001 nous conduira à nous poser un certain nombre de questions sur toute variation dans le domaine de la superhéroïtude, au sens le plus large possible<sup>17</sup>, et donc, potentiellement, à travailler à l'intersection de plusieurs domaines de recherche, que ce soit l'histoire du cinéma ou les études filmiques, le *gender* autant que l'étude du genre de ces films, la philosophie et la culture populaire (sous un angle nécessairement comparatiste), sans exclure *a priori* aucune approche. Nous avons essayé d'adopter un œil neuf dans notre démarche, suivant en cela le raisonnement, que nous qualifierons de « non-exclusif », de David Bordwell :

The key methodological questions, it seems to me, are: What phenomenon is the historian trying to explain? What are candidates for an approximately adequate proximate explanation? What rival answers to the questions are on the table, and what are some other possibilities? And then, from a comparative perspective, what explanations are most plausible? It would be naïve to assume that we would come up with only one candidate, but our efforts should be to weigh the pluses and minuses of each alternative. Just as important, we should recognize that many research programs are simply distinct and nonoverlapping: different questions, different perspectives, and different bodies of evidence and patterns of reasoning—which may never intersect. When two explanatory frameworks converge on the same question, we have genuine alternatives, but at least as often two historians working on the same subject are trying to solve quite different puzzles, and the scholars have no quarrel with one another.<sup>18</sup>

Ainsi, nous utiliserons tout élément d'analyse, même le plus trivial, qui pourrait venir à l'appui de notre démonstration. Un certain nombre d'observations non esthétiques sur les couleurs nous a, par exemple, permis de tirer quelques conclusions intéressantes sur la manière d'exprimer la notion de pouvoir à l'intérieur d'un texte superhéroïque depuis 1978. D'emblée, il nous semble qu'un film

---

<sup>16</sup> HASSLER-FOREST, Dan. *Capitalist Superheroes : Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Ropley: Zero, 2012, page 82.

<sup>17</sup> Et donc, foncièrement, plutôt du point de vue des *cultural studies* à l'américaine.

<sup>18</sup> BORDWELL, David. « Film and the Historical Return », *David Bordwell's website on cinema*, mars 2005. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php>.

de superhéros est toujours, fondamentalement, l'expression d'un pouvoir, ainsi qu'une réflexion sur la manière de le détenir. Raisonnons par syllogisme : qui dit « superhéros » dit « superpouvoir » ; qui dit « superpouvoir » dit « superpuissance » ; qui dit « superpuissance » dit « Amérique ». Ce pouvoir, qu'il soit économique, scientifique, technologique, éthique, etc. renvoie invariablement à l'Amérique du vingtième siècle. Nous reviendrons en détail sur cet aspect de notre analyse, et notamment sur le rôle du superhéros en tant que gardien, ou censeur idéologique. Pour ce qui est des couleurs, les conclusions que nous tirons de la chromatologie<sup>19</sup> des textes étudiés – et de quelques autres en périphérie de la superhéroïtude – nous permettent de mettre en exergue la perte d'éclat du superhéros entre 1978 et 2013, en relation avec une certaine manifestation du pouvoir.

Dire, aujourd'hui, que le superhéros américain est<sup>20</sup> le suppôt du néolibéralisme est devenu un lieu commun très à la mode, et les bonnes démonstrations d'inspiration marxiste ne manquent pas dans les travaux récents. Mais 90% des films hollywoodiens sont les vecteurs de l'idéologie capitaliste. Alors est-ce bien nouveau ? Les mêmes sentiers battus font valoir que *The Dark Knight* (2008) est un reflet des turpitudes de l'Administration Bush-Cheney, ce qui est tout à fait indéniable (mais difficilement vérifiable, de manière tout à fait explicite). Certaines de ces analyses seront bien sûr dûment répertoriées dans notre travail, mais cette double approche, marxiste et strictement politique, ne nous a pas semblé ni convaincante, ni suffisante, pour ce qui concerne notre thème central. Nous avons souhaité, quant à nous, aller plus loin. C'est une approche non marxiste, d'inspiration plus volontiers hégélienne (voire néo-conservatrice<sup>21</sup>, à notre corps défendant), que nous favoriserons : celle du philosophe américain Francis Fukuyama, dont la théorie sociopolitique

---

<sup>19</sup> Ce terme, emprunté à l'optique, s'entend, dans le corps de ce travail, comme une brève tentative d'interprétation de quelques couleurs de l'univers superhéroïque à l'appui de notre démonstration, et non comme une sémiologie complète des divers signifiants couleurs du cinéma US. Notre étude ne revêt donc évidemment aucun caractère d'exhaustivité. Pour une approche structurée de l'utilisation des couleurs au cinéma, voir notamment l'ouvrage de Yannick Mouren (cf. bibliographie).

<sup>20</sup> « A été », et « sera », pour quelques années encore sans doute, comme une majeure partie de la production américaine depuis la naissance du cinéma.

<sup>21</sup> Cette étiquette est pour le moins ambiguë, pour ce qui concerne Francis Fukuyama, chercheur et membre de nombreux *think tanks* conservateurs, et qui fut conseiller des administrations républicaines dans les années 1990 et 2000. Fukuyama se désolidarisa de la Maison Blanche après l'invasion de l'Irak. Comme nous le développerons au point 3.3.6, le concept même d'isothymie est éminemment novateur et progressiste. Comment le mouton Fukuyama a pu ainsi montrer patte noire pour trouver une place prééminente au sein des louveries Bush Père et Fils, à dix ans d'intervalle, demeure un mystère. Était-il allé jusqu'au bout de son raisonnement en 1992 ? La fin de l'histoire impose effectivement la démocratie libérale en grand vainqueur idéologique du vingtième siècle, mais révèle le rôle croissant de la dictature égalitaire (« isothymie », ce terme sera explicité plus tard) qui l'accompagne, laquelle est tout, sauf conservatrice. Voir à ce sujet notre Partie 3.

du « dernier homme »<sup>22</sup> semble particulièrement adaptée au monde superhéroïque. Nous privilégierons donc cet aspect du travail de Fukuyama, plutôt que la deuxième théorie (plus strictement politique) qu'il met en avant, celle de la « fin de l'histoire », qui impose la démocratie libérale comme idéologie première du monde moderne, au détriment des dictatures de droite et des totalitarismes de gauche. Mais ne brûlons pas les étapes, car ces deux points complexes, que nous ne saurions exposer en trois lignes, occuperont tout notre raisonnement plus tard, dans notre dernière grande partie, et élucideront les observations de base que nous nous proposons de faire au préalable.

Le but premier de cette thèse est de montrer que la figure du superhéros américain s'est affaiblie au cours des quarante dernières années, et plus encore depuis le 11 Septembre 2001. Pour ce faire, nous mettrons en évidence un certain nombre de facettes qui reflètent cet affaiblissement, et criblerons les superhéros modernes à l'aide de nombreux tamis critiques. L'outil utilisé sera quelquefois unique, mais valable des origines du genre à aujourd'hui. Par exemple, nous observerons la figure du superhéros à travers le prisme du schéma freudien (point 2.3.3) en ce qui concerne les trois monomythes<sup>23</sup> principaux (Superman, Batman, et Spider-Man) entre 1978 et 2013, et nous ferons appel à certains éléments de psychanalyse jungienne pour prolonger cette réflexion au polymythe des X-Men (point 2.3.4), et dire à quel point la psyché du superhéros souffre depuis 2001. Ailleurs, les objets filmiques retenus nous forceront à changer d'arme théorique, diachroniquement, sans pour autant changer de cible. Par exemple, nous ferons appel à Foucault et Baudrillard pour analyser la ville superhéroïque de *Superman* (1978), mais c'est Debord qui nous servira pour expliciter la ville de *Batman* (1989-1997), laquelle est infantilisée à l'extrême, jusqu'à devenir un parc d'attraction (voir point 3.2.4). Un outil pourra servir en différents points de notre raisonnement. Une deuxième approche debordienne fournira une explication plausible à la structure narrative des films de Batman du vingtième siècle, dans lequel le méchant est en fait double (voir point 0.7, mais aussi 2.2.5). L'exemple le plus probant est celui de *Batman* (1989), qui voit le justicier masqué opposé, d'abord à Carl Grissom, puis à Jack Napier (Joker), le second étant

---

<sup>22</sup> FUKUYAMA, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 2006. Ce qui distingue la thèse de Fukuyama d'une approche strictement marxiste est l'introduction dans le schéma sociopolitique du *thymos* de Platon, que Karl Marx ignore au profit de la seule lutte des classes. Lire Fukuyama page 300 : « Karl Marx represented one great pole of criticism of Hegel by denying that recognition was universal; the existence of economic classes prevented it from becoming so. » Voir également, à ce sujet, notre point 3.3.5.

<sup>23</sup> Introduisons brièvement cette notion : le récit monomythique se concentre sur une seule silhouette de superhéros (par exemple, Superman) ; contrairement au récit polymythique, qui en regroupe plusieurs (tous les X-Men ensemble, par exemple). L'acceptation du terme sera donc ici distincte de l'archétype de Jewett et Lawrence (voir point 0.5).

la face lumineuse du premier, précipité sous les feux de la rampe de cette société rêvée devenue spectacle. D'autres outils seront utilisés ponctuellement, et de manière unique. René Girard nous permettra ainsi de comprendre l'utilité d'agneaux sacrificiels tels qu'Eddy Brock (Venom) dans les structures narratives des années 2005 (point 2.4.2, et suivants) selon une logique narrative qui permet de redorer le blason d'un superhéros terriblement malmené après le 11 Septembre. Nous ne voulons pas livrer ici la liste exhaustive de nos outils critiques, et courir le risque de confondre le lecteur par un amoncellement de points de vue qu'il nous faut avant tout ranger dans les tiroirs idoines, partie après partie. Au final, cependant, nous devons admettre que le tamis fukuyamien sera le ressort principal de notre argumentation. Comme dit précédemment, cet outil, trop complexe pour être résumé brièvement dans une introduction, permet d'explicitier de jolie manière le déclin d'un superhéros qui n'est plus adapté à son époque. Nous développerons donc cet aspect de notre raisonnement dans la Partie 3, consacrée à la politique du superhéros, après un certain nombre d'observations complémentaires conséquentes analysant le marasme existentiel du superhéros par le truchement de la théorie de l'inconscient de Freud (Partie 2). Enfin, le nom de Jean Baudrillard reviendra très souvent en fil rouge de ces pages, non seulement au travers de ses remarquables écrits théoriques, mais également par sa perception clairvoyante de la société américaine (*Amérique*), et par ses analyses lucides du 11 Septembre (*Power Inferno*).

Il ne sera pas question, dans ces pages, de l'histoire américaine en tant que telle. L'univers superhéroïque est un univers d'histoires, au pluriel et non au singulier. Il est allégorie plutôt que reflet fidèle de la réalité historique. Les événements du 11 Septembre sont transcodés au sein des diégèses du cinéma depuis 2002, sans qu'ils y apparaissent vraiment. L'élément historique, *stricto sensu*, demeure donc généralement allusif au sein de textes superhéroïques qui sont, par nature, dépourvus d'historicité (voir notre point 3.4.5). Nous tenterons malgré tout de mêler les uns avec les autres au sein d'une chronologie socio-politique de la période 1978 à 2013 en fin de travail, c'est-à-dire après que l'hypothèse fukuyamienne dont nous avons retenu le prisme ait été présentée en entier. Sans ce tamis critique une trame historique n'aurait que peu d'intérêt.

L'histoire ne transparaît dans les textes superhéroïques que par le biais de quelques mèmes fugaces. De nombreuses personnalités estiment que *The Dark Knight* (2008) est un pamphlet totalitaire, sans montrer comment ce phénomène est illustré au sein des images ou du texte du film. Intervient-il par exemple en simple toile de fond, ou bien en tant qu'élément déterminant du récit filmique ? On lit partout que l'atmosphère au sein des divers films depuis 2001 est sombre, mais on ne dit pas de quoi est constituée cette noirceur, ni comment elle se traduit visuellement, au-delà du strict contraste ombre/lumière. On dit que les superhéros n'ont pas le moral, bien sûr,

mais pourquoi s'arrêter en si bon chemin ? Cette noirceur semble en effet avoir des racines beaucoup plus anciennes que le 11 Septembre, si l'on s'en réfère au simple visionnement des *Batman* des années 1990. Et, au-delà de l'Histoire (avec un grand « H »), de nombreux autres points font question, sur le plan sociologique, par exemple. Ainsi, pourquoi ces icônes que sont les monomythes<sup>24</sup>, comme *Superman*, *Batman* et *Spider-Man* ont-ils plus de succès que les autres textes superhéroïques, à l'exception des *X-Men* ? Traversent-ils tous le même marasme ? Comment ce trouble se manifeste-t-il concrètement à l'écran ? Le seul intérêt des *X-Men* est-il de promouvoir les thèses et intérêts LGBT<sup>25</sup>, comme on le lit trop souvent, ou bien le phénomène dépasse-t-il ce simple cadre ? La liste n'est pas exhaustive. Autant de questions auxquelles nous aimerions avoir une réponse, et qui, nous le croyons, peuvent donner un éclairage intéressant au thème qui est le nôtre.

Nous nous sommes donc approprié ce postulat du déclin de la figure du superhéros, selon une démarche que nous espérons originale, en nous concentrant principalement sur les textes filmiques à notre disposition. Les films eux-mêmes sont à la base de notre réflexion, avant toute autre chose. Ainsi, par exemple, plutôt que d'examiner le déclin du patriarcat et de la masculinité (lequel, pour la plupart des analystes, date de la fin des années 1960) dans les films superhéroïques par le truchement d'un modèle ou d'écrits théoriques, nous avons préféré observer, préalablement, comment le masculin et le féminin sont représentés dans les objets filmiques à notre disposition, puis lier cette observation à certaines de nos lectures. Cette démarche nous semble d'autant plus importante, dans ce cas précis, que la lutte des sexes, le *gender*, paraît se manifester de manière fort singulière dans l'univers superhéroïque. Au sein de ce travail nos observations utiliseront souvent la grâce de l'exemple, et prendront quelquefois la forme d'images, de photogrammes ou d'illustrations. Des analyses de séquences ou des observations contrastées d'un même personnage, à deux époques distinctes, souligneront quelquefois des points précis de notre démonstration.

Nous avons défini trois axes essentiels à notre problématique.

Tout d'abord, nous analyserons toutes les manifestations visibles du déclin sur écran large. Pour schématiser : nous nous pencherons sur toute observation, aussi triviale d'apparence soit-elle, qui implique soit la mise en avant, synchroniquement, de facteurs négatifs influant sur le superhéros au

---

<sup>24</sup> Classification de Campbell (1949), revue et corrigée par Lawrence et Jewett, et finalement adaptée à nos besoins. Voir notre point 0.5.

<sup>25</sup> « Lesbiennes, gays, bisexuels et transgenres ». L'étiquette regroupe ce qui n'est pas hétérosexualité. On trouve quelquefois un terme de remplacement, « altersexuel », en France (ou bien « allosexuel » au Québec). Nous préférons quant à nous le terme « isosexuel » (voire notre point 3.3.5).

sein de la diégèse filmique, soit, diachroniquement (à l'intérieur de la période de référence, mais aussi depuis 1978), le passage d'un état A de départ à un état B d'arrivée, avec un changement pour le pire, pour tout ce qui touche au superhéros (dans le cadre des objets filmiques retenus dans notre corpus). Nous utiliserons donc dans notre travail toute analyse qui tendra à démontrer un appauvrissement des caractéristiques fondamentales des superhéros entre 1978 et 2013 : qu'il s'agisse de la taille, de la forme, ou du volume musculaire des superhéros modernes ; de leurs motivations, ou de leur manque d'énergie ; de leurs actions, de la plus noble à la plus vile ; de leur facilité à se mouvoir dans l'espace du film, et de leur position à l'écran, que celle-ci soit en hauteur (verticalité) ou bien au ras du sol (horizontalité) ; de la position de la caméra face à eux, de la réaction du public intradiégétique à leur égard, fait tantôt d'adoration, tantôt de manifestations plus critiques. Tout critère sera bon à retenir dès l'instant qu'il implique un rabaissement des valeurs premières idéales telles qu'elles ont été mises en exergue à la naissance du genre en 1978. Mais également : toute contradiction de ce qui précède, toute altération, qu'elle soit temporaire ou définitive, dans un texte ou l'autre, devra également être examinée avec circonspection, car cette dégradation de la figure du superhéros n'est pas forcément un phénomène linéaire, comme nous le verrons plus tard.

Secondement, nous tenterons de définir la place des événements du 11 Septembre 2001 dans le contexte de ce déclin. Cette place est-elle déterminante, ou bien accessoire, comme nous le pressentons ? En d'autres termes, doit-on considérer que l'amorce du déclin date seulement de 2001 ? Qu'elle est antérieure ? Postérieure ? Ou bien encore, de manière plus radicale, peut-on postuler que 1978 peut être considéré à la fois comme le début et l'apogée du superhéroïsme, et que 2001 n'est qu'une étape supplémentaire du déclin ? Cette étape est-elle une simple accélération du processus, ou son moteur ? Les éléments de réponse à cette deuxième interrogation ne transparaîtront que dans un nombre de chapitres restreints, car elle n'est pas pertinente pour tous les facteurs retenus dans le déclaratif qui précède.

On sait qu'à la fin de 2001 George W. Bush décide d'envoyer un conseiller de la Maison Blanche en Californie pour rencontrer 40 responsables des studios, et leur demander de participer à l'effort de guerre contre le terrorisme (« War on Terror »). CNN titre, le 8 novembre 2001 :

President Bush's top political strategist plans to meet with an array of entertainment executives Sunday to discuss the war on terrorism and ways that Hollywood stars and films might work in concert, in ways both formal and informal, with the administration's



Cette annonce trouve un écho dans l'histoire américaine, en 1942, soit l'année qui suivit le bombardement de Pearl Harbor. Le Président Roosevelt, qui considérait que le cinéma était le moyen le plus efficace de mobiliser le pays pour l'effort de guerre, créa un bureau spécial appelé Office of War Information<sup>27</sup>. L'OWI était censé contrôler tout contenu cinématographique produit par Hollywood. A la fin de 1942, Lowell Mellett, Président de l'OWI et envoyé spécial de la Maison Blanche à Los Angeles, s'adressait aux patrons de studios en ces termes :

For the benefit of both your studio and the Office of War Information it would be advisable to establish a routine procedure whereby our Hollywood office would receive copies of studio treatments or synopses of all stories which you contemplate producing and of the finished scripts. This will enable us to make suggestions as to the war content of motion pictures at a stage when it is easy and inexpensive to make any changes which might be recommended.<sup>28</sup>

En 2001, dans le même élan et dans le même espoir, Karl Rove est reçu par Jack Valenti, président de la MPAA (Motion Picture Association of America), et des représentants de Paramount, CBS Television, Viacom, Showtime, Dreamworks, HBO et MGM, entre autres. A la sortie de cette réunion, Karl Rove assure à tous les journalistes présents que son voyage n'a aucune visée de propagande. Cependant, durant les quatre années qui suivent on peut tout de même constater l'absence de toute représentation, sur grand écran, du 11 Septembre et de ses séquelles, ou de tout facteur qui pourrait démoraliser les forces engagées dans la Guerre contre le Terrorisme. Les productions superhéroïques sont affectées par cet appel patriotique<sup>29</sup>, comme tout média en général. Comme le montrent Kellner, ou Heller<sup>30</sup>, l'Administration Bush répète *grosso modo* la

---

<sup>26</sup> KING, John. « White House sees Hollywood role in war on terrorism », *CNN*, 8 novembre 2001. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://edition.cnn.com/2001/US/11/08/rec.bush.hollywood/index.html>.

<sup>27</sup> BIDAUD, Anne-Marie. *Hollywood et le Rêve Américain. Cinéma et Idéologie aux Etats-Unis*. Paris: Masson, 1994, pages 102-103.

<sup>28</sup> KOPPES, Clayton R., et BLACK, Gregory D. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: University of California Press, 1990, page 82. Le discours de Lowell Mellett aux chefs de studio date du 9 décembre 1942.

<sup>29</sup> SCHODOLSKI, Vincent J. « Administration drafts Hollywood in war effort », *Chicago Tribune*, 12 novembre 2001. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://articles.chicagotribune.com/2001-11-12/news/0111120234\\_1\\_rove-patriotic-films-major-studios](http://articles.chicagotribune.com/2001-11-12/news/0111120234_1_rove-patriotic-films-major-studios).

<sup>30</sup> HELLER, Dana Alice (Dir.). *The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

stratégie qui a payé durant la Guerre du Golfe, à quelques variantes près. Il est toujours question de « Saddam Hussein », « Iraq », et on y ajoute ces nouveaux éléments de propagande que sont les « weapons of mass destruction », « Al Qaeda », pour faire bonne mesure et donner la coloration terroriste qui sied à ce nouveau conflit, baptisé « War on Terror ». Les images de la Guerre contre le Terrorisme que connaît chaque Américain sont donc le produit du discours de l'Administration Bush, pressée de trouver le soutien de l'opinion publique pour mener sa politique, et pour assurer sa réélection à la fin de 2004.

Peu à peu, cependant, un second élément dialectique fait son apparition dans la rhétorique bushienne : la référence à la récession en tant qu'ennemi de la nation. Dans un discours de 2002, George W. Bush dit la chose suivante : « My budget supports three great goals for America: We will win this war; we'll protect our homeland; and we will revive our economy. .../... We'll prevail in the war, and we will defeat this recession.<sup>31</sup> » Ce faisant, le président place symboliquement l'économie au même niveau que la guerre en Irak, utilisant une terminologie quasi-militaire. La récession devient un ennemi intérieur, comme l'est Al Qaïda à l'extérieur des frontières. Comment interpréter cet argument ? Il est peu vraisemblable que la guerre contre la récession aide à combattre Al Qaïda. Alors, inversement, la guerre en Irak servirait-elle d'arme contre la crise économique ? Cet amalgame nous a paru intéressant en ce qui concerne les superhéros, amenés le plus souvent à combattre leurs mauvais instincts autant que leurs ennemis extérieurs. Nous nous souviendrons de cet argument dans la partie consacrée à la politique et au monde (notre point 3.4.9).

Dès le début du Second Mandat Bush, l'opinion découvre qu'il n'y a pas d'Armes de Destruction Massive en Irak, et les dirigeants hollywoodiens, comme ceux des autres médias, ont à nouveau les coudées franches pour produire des films débarrassés d'une quelconque muselière, aussi virtuelle soit-elle. Pour ce qui nous concerne, on trouve essentiellement des traces du 11 Septembre dans la gestion moderne de l'espace superhéroïque, mais aussi dans la psyché du superhéros et dans la nécessité de nommer un bouc émissaire pour exonérer le héros de ses zones d'ombre. Néanmoins, il n'est pas possible de voir Batman torturer le Joker sans avoir à l'esprit les pires manchettes de la presse mondiale évoquant Guantánamo Bay ou Abou Ghraïb. Comment donc expliquer que la victime de 2001, se soit muée quatre ans plus tard en un bourreau, faisant haro sur une multiplicité de cibles, comme le met en évidence Hassler-Forest ?

---

<sup>31</sup> BUSH, George W. « State of the Union Address », *Archives de la Maison Blanche*, 29 Janvier 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html>.

Enfin, nous nous concentrerons sur une dernière facette de l'intitulé, qui est celle de l'américanité des divers éléments de notre corpus, car c'est un thème qui nous paraît mériter plus ample réflexion. Cet aspect de la superhéroïtude moderne n'était pas dans notre esprit au début de ce travail. Il s'est insidieusement glissé dans notre réflexion au fil des mois, pour s'imposer en tant qu'évidence. Car nous estimons, au final, que le panorama des superhéros au vingt-et-unième siècle révèle une démocratie libérale dont l'Amérique n'est plus qu'un des (nombreux) rouages. Nous développerons ponctuellement cet argument tout au long de ce travail.

Pour commencer, nous savons qu'il existe depuis longtemps des superhéros qui ne sont pas américains. Ils sont nombreux depuis les années 1970 ; il y a des centaines, voire des milliers de superhéros sur papier ou sur celluloïd, de l'Inde à la Chine ou à l'Amérique du Sud : du Super Inframan<sup>32</sup>, ou encore d'Ultraman<sup>33</sup>, de Shaktimaan<sup>34</sup> aux bandes dessinées de Fauladi Singh<sup>35</sup>, de Capitão Brasil<sup>36</sup> aux 99 héros de l'Islam<sup>37</sup>, mais leur succès est relatif. Non tant du point de vue strictement commercial<sup>38</sup> que de leur rayonnement international. Aujourd'hui il n'est donc pas encore question de concurrence frontale avec des produits culturels américains. Ce qui nous apparaît en revanche plus clairement, c'est que bon nombre de films superhéroïques américains font intervenir des entités surhumaines qui ne sont pas américaines. Par exemple : *Avatar*, ou encore *Max Payne*, *The Green Lantern*, voire même *Thor*. Il existerait donc des films américains dans lesquels le superhéros n'est pas un citoyen US. Nous nous efforcerons donc de tirer de cette constatation diverses conclusions, à une époque où l'avenir commercial des grandes productions hollywoodiennes dépend à cinquante ou soixante pour cent des recettes engrangées hors de l'Amérique du Nord, et où bon nombre de films superhéroïques sont réalisés par des metteurs en scène qui ne sont pas américains. Définir un film de superhéros sur le seul critère de son américanité, d'un point de vue thématique, relève donc quelquefois de la gageure, et d'autant plus

---

<sup>32</sup> Production des Frères Shaw, Hong-Kong, en 1975.

<sup>33</sup> *Urutoraman* (ウルトラマン), créé au Japon par Eiji Tsuburaya.

<sup>34</sup> Création de Mukesh Khanna, en Inde, depuis 1997.

<sup>35</sup> Fauladi Singh, création de Diamond Comics, depuis les années 1970.

<sup>36</sup> Emanation de Major Brasil, de Vagner Francisco (années 60 et 70).

<sup>37</sup> Voir principalement le site fondateur [www.the99.org](http://www.the99.org). Les 99 héros de l'Islam sont la création du Dr. Naif Al-Mutawa, un Américain. Barack Obama a fait l'éloge de ces ouvrages, et de leur invitation à la tolérance, dans un discours de 2010. Voir OBAMA, Barack. « Presidential Summit on Entrepreneurship », *Archives de la Maison Blanche*, 26 avril 2010. Document video, dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.whitehouse.gov/photos-and-video/video/presidential-summit-entrepreneurship>.

<sup>38</sup> Une production indienne ou chinoise est rapidement amortie eu égard à la taille des marchés nationaux de ces pays.

quand le réalisateur qui laisse son empreinte sur l'objet filmique en question est né dans un pays étranger, comme c'est souvent le cas, et que le public qui consomme l'objet culturel ainsi réalisé se trouve en majorité en dehors des frontières de l'Amérique. Ce seul critère peut-il, à lui seul, être considéré comme une manifestation du déclin ? Nous nous efforcerons également de répondre à cette question.

Sur quel corpus baser notre étude ? Comme on le devine aisément, toutes les productions superhéroïques ne sont pas logées à la même enseigne, et leur portée varie, selon qu'ils sont blockbuster ou fiasco, ou encore film indépendant n'appartenant pas à ces deux extrêmes. Or, il n'existe pas aujourd'hui, à l'inverse de la bande dessinée, de taxinomie complète des films de superhéros au cinéma. Nous ne pouvons en aucune manière nous engager sur une tâche comparatiste sans faire l'inventaire des objets étudiables, avant et après le 11 Septembre. C'est une tâche que nous avons jugée incontournable, d'autant que tous ces superhéros nous paraissent sensiblement différents les uns des autres. Cette affirmation nous oppose, d'emblée, à la thèse d'une marchandise unifiée, et pseudo-individualisée, défendue par Hassler-Forest, sur la base de travaux de l'École de Francfort, dans l'extrait qui suit :

Not only does the range of diversely branded superhero figures and narratives directly reflect the competitive nature of the commodity-based market, but it also serves as an example of Theodor Adorno's well-known concept of pseudoindividualization: a range of mass-produced commodities, the basic identical nature of which is disguised by the emphasis on smaller-scale differences that (are) interpellate distinct audiences.<sup>39</sup>

Nous pensons, quant à nous, qu'au-delà de leurs évidentes similarités, et de leur statut commun d'objet commercial, les différences entre ces superhéros n'est pas *inessentielle*, au sens baudillardien du terme<sup>40</sup>, mais qu'elles sont au contraire tout à fait signifiantes. Des superhéros comme Superman et Batman véhiculent des valeurs sensiblement distinctes, que nous ne jugeons pas moindres. Nous estimons aussi, par exemple que les *X-Men* sont une démarcation subtile (mais signifiante, et que nous nous efforcerons d'analyser) par rapport aux monomythes de Superman, Batman, Spider-Man ou Iron Man. A l'intérieur des monomythes, Iron Man diffère sensiblement de la silhouette de Batman, son frère jumeau, dans une mesure qui dépasse le seul fossé entre leurs


---

<sup>39</sup> HASSLER-FOREST, Dan. *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Ropley: Zero, 2012, page 37.

<sup>40</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968, page 198. La différence inessentielle consiste par exemple à affubler deux objets de deux décalcomanies distinctes. Au fond, l'objet reste le même.

deux maisons d'édition : Marvel et DC Comics. Une analyse frappée au seul coin du marxisme nous semble éventuellement éclairante, mais non suffisante pour appréhender le phénomène du déclin que connaît la silhouette du superhéros postmoderne. Elle ne suffirait pas non plus pour observer ce phénomène culturel qu'est le rajeunissement de nombreux superhéros du vingt-et-unième siècle (cf. point 1.2.4), et cet autre, de l'ordre du *gender*, de la montée en puissance des minorités (à défaut de voir la femme triompher en tant que superhéroïne). Ni à expliquer, *a fortiori*, le formidable affrontement idéologique, qui dépasse la simple notion de genre, entre *quarterback* et *cheerleader*, qui rappelle la dichotomie baudrillardienne entre universel et singulier (notre point 1.3.10).

Ce n'est pas tout. Dans *4: Rise of the Silver Surfer* (2007), on peut entendre un échange surprenant entre deux des Fantastic 4, le frère et la sœur Storm, lorsque Johnny montre à Susan l'uniforme qui devrait être le leur à l'avenir (illustration ci-dessous) :



Johnny: New uniforms showed up. What do you think?  
Susan: I think there's no way we're wearing that.  
Johnny: What do you have against capitalism?<sup>41</sup>

Le premier vêtement que tient en main Johnny Storm est constellé de logos de marques commerciales allant de Dell à Ray Ban, en passant par Keebler, Dos Equis, Nokia, ou Nestlé. Au-delà de l'humour évident de cette scène, comment faut-il l'interpréter ? Considérer, comme cela a été évoqué plus haut, que le logo de la franchise des *Fantastic 4* est devenu la seule marque commerciale en jeu après 2005 ? Soit, mais cela représente en soi une contre-vérité, car une demi-douzaine de compagnies ont tout de même dû verser leur écot<sup>42</sup> à la production pour une apparition, si fugace soit-elle, à l'écran.

---

<sup>41</sup> Cet échange intervient dans la phase d'exposition, à la minute 7.

<sup>42</sup> Cette pratique est courante depuis les origines du genre. Voir notamment DUPONT, Nathalie. « Hollywood adaptations of comic books in a post-9/11 context: the economic and cultural factors », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2011. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/5419>. « Comic book adaptations also fit the blockbusters' marketing pattern thanks to the possibilities of paid product placements—like for example the \$42,000 fee paid for the Marlboro logos and cigarettes seen in *Superman II* (Richard Lester, 1980) or the less affordable Lamborghini cars prominently displayed in *Batman Begins* and *The Dark Knight*. These product placements are part of a marketing campaign that also includes tie-ins, that is to say the cross-promotional partnerships usually forged when a blockbuster is going to be released. For example the tie-in for Spider-Man signed between the film producers and Reebok allowed the latter to use the character in adverts showing him with Reebok trainers on—while the film benefited from this added marketing. »



Illustration 2 : L'univers superhéroïque n'est pas foncièrement une déclinaison de marques individuelles. Image du film *4: Rise of the Silver Surfer* (2007).

On peut également voir dans cette saillie une ébauche de censure (des excès) du néolibéralisme, et envisager une lecture du superhéros, depuis les origines, en tant que contrôleur du capitalisme (voir points 2.3.3 et 2.5.2). Cette construction occupera une place centrale dans notre thèse. Car nous considérons que, si le superhéros est effectivement le produit d'un système idéologique bien établi, son rôle est aussi celui d'un censeur, chargé de réintroduire du sens commun dans le néolibéralisme et d'en éviter les débordements. Le problème est qu'il y parvient de moins en moins depuis 2001 (voir point 2.5.7).



Illustration 3 : Le prestige de l'uniforme des Fantastic 4 avant et après, de la vitrine commerciale au simple logo - *4: Rise of the Silver Surfer* (2007)

Admettre, comme veut le montrer l'exemple ci-dessus, que les multiples différences entre les nombreux superhéros sont significatives (ce que nous finirons par démontrer au point 3.3.6) nous a

conduit à embrasser de manière pragmatique l'ensemble de notre corpus, et à en dégager des lignes fortes qui serviront à notre argumentation. Nous nous sommes donc efforcé, avant d'aller plus loin dans notre analyse, de classer ces dizaines de films, et d'observer leur portée dans leur période de référence. Nous développerons également les concepts de film monomythique (à un seul héros) et polymythique (à plusieurs), avec leurs variations. Ce travail est exposé dans notre première partie. Nous y définissons le concept de superhéros tel qu'il sera utilisé à l'intérieur de ce travail, retenons un corpus étendu, et tentons de classer la multitude des superhéros apparus depuis 2000 dans des catégories pertinentes pour notre analyse. Ces catégories visent à observer en quoi les superhéros se ressemblent et se distinguent, diachroniquement, mais aussi synchroniquement, depuis les événements du 11 Septembre.

Quant aux événements eux-mêmes, nous devons admettre dès l'abord que nous n'en trouverons aucune trace « explicite » dans les textes superhéroïques étudiés. Car, comme le dit Jean Ungaro : « Ces films sont des fables. Toute fable est une métaphore qui fonctionne comme un substitut qui prend la place de ce qui ne peut pas apparaître directement. Le héros est une figure familière de toute culture et toute culture a ses héros qui, en accomplissant des exploits extraordinaires, sont considérés comme les représentants les plus éminents de la culture qui leur donne naissance.<sup>43</sup> ». Le film de superhéros ignore le plus généralement toute relation avec l'histoire humaine, et fonctionne dans une relative a-historicité. Les textes superhéroïques se prêtent ainsi, plus que n'importe quelle autre production cinématographique, à cette intemporalité évoquée par Deleuze<sup>44</sup>. Au centre de la crise du temps (et du sujet) postmoderne, la diégèse superhéroïque se déroule généralement dans un « présent perpétuel », une formule popularisée dans les années 90 par Fredric Jameson, sur le modèle deleuzien. Cependant comme l'observe Hassler-Forest, certains films du second mandat de George Bush procèdent d'une ré-historicisation partielle :

This strange dissonance between the unavoidable associations with recent history and the Jamesonian « perpetual present » of postmodernism that typifies this sequence in generic terms is one of the most interesting theoretical issues raised by *Superman Returns*: how can this film simultaneously de---historicize while drawing its significance from clear references to historical events?<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> UNGARO, Jean. « Mon robot, ce héros au sourire si doux », interview pour le blog livres du *Nouvel Observateur* par Jean-Max Méjean, 17 février 2011. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://livres-et-cinema.blogs.nouvelobs.com/tag/jean%20ungaro>.

<sup>44</sup> MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze. Philosophie et cinéma*, Paris: J. Vrin, 2008, pages 126-127.

<sup>45</sup> HASSLER-FOREST, Daniel Alfred. *Superheroes and the Bush Doctrine. Narrative and Politics in Post-9/11 Discourse*. UvA Universiteit van Amsterdam (285 pag.) (Eigen Beheer). Supervisor (s): prof.dr. C.P. Lindner. 2011, page 59.

Le récit de superhéros, habituellement atemporel, est-il donc en train de retrouver ses marques dans l'histoire humaine ? Ou bien s'agit-il d'une simple nostalgie, contre-intuitive ou paradoxale, qui rejoint notre thème central ?

Grâce à ce travail préalable, présenté dans la partie 0 (ainsi numérotée car préalable à notre argumentation) intitulée « Corpus, définitions et méthode », nous avons ensuite retenu trois grands axes à notre analyse : le superhéros, la dérive de son corps, la place de la femme et des minorités dans son univers ; les errements de son esprit, de l'explicite à l'implicite ; et troisièmement, la place du superhéros dans la ville et dans la société, soit donc l'environnement du superhéros et ses relations avec les autres, son positionnement spatiotemporel, sa place implicite dans la ville et dans la mémoire du monde. Ces trois grands volets présentent les conclusions que nous avons tirées de nos observations sur le physique du superhéros ; le mental du superhéros ; l'univers quotidien du superhéros moderne, son penchant idéologique, et son rôle sociopolitique. Pour des raisons de clarté thématique, ces trois parties ont été nommées : 1. Supergenre(s) ; 2. Superpsyché(s) ; 3. Superpolitique(s).

Notre première grande partie (après la définition du corpus) s'attachera donc à la personne physique du superhéros, et à ses variations entre 1978 et 2013, de l'hypermasculinité de Superman aux silhouettes plus floues des mutants des *X-Men* (2000), en passant par les tentations du féminisme des années 1990. Il y sera donc beaucoup question de genre, au sens de *gender*, et de la chute de la masculinité du monde occidental.

Par rapport à ce que nous appellerons le corps idéal de *Superman* (1978), les trois décennies qui ont suivi ont vu se dégrader la masse musculaire du superhéros. On voit par exemple peu de variations entre les corps interchangeable<sup>46</sup> de Superman et Batman (1978-1999) et leurs confrères du vingtième siècle, mais une énorme variation entre Batman (1999) et Spider-Man (2002), dont la musculature ressemble plus à celle de Robin qu'à celle de Batman. On passe donc d'une masculinité hégémonique à une masculinité en crise, ou encore d'un « corps dur » à un « corps mou », pour reprendre la terminologie de Susan Jeffords. Nous observerons la dégradation du corps superhéroïque, ses perturbations, mutations, éclatements, et divisions. Car après 2005, on voit apparaître une multitude de types corporels, lesquels s'éloignent très nettement de celui de Superman (1978) : des corps boursoufflés, des corps gras et mal entretenus, comme ceux de la Chose (*The Fantastic 4*), de Hulk, de Mister Incredible, de Hellboy, de Hancock ; des corps meurtris

---

<sup>46</sup> Le terme « interchangeable » révèle la nature inessentielle des variations entre les produits commerciaux de ces dernières années du vingtième siècle. Tel n'est plus le cas plus tard.



comme celui de Iron Man. Ce corps blessé est foncièrement celui d'un superhéros qui a été agressé, et dont les représailles contre son ennemi seront *de facto* justifiées. Ce phénomène, évocateur de l'attaque dont a été victime l'Amérique du 11 Septembre, semble marquer une pause à la fin de la première décennie du vingt-et-unième siècle. Nous proposerons des causes possibles à ce phénomène.



Illustration 4 : Le bras tendu résume la masculinité du superhéros, quel que soit l'accessoire au bout de ses doigts (*Thor* – 2011)

Par ailleurs, la masculinité du superhéros n'est traditionnellement censée être que symbolique. Or, comme nous le verrons, les années 2000 présentent l'évidence de corps sexués diamétralement opposés à l'idée du corps idéal. En d'autres termes le célibat sied au superhéros ; l'état matrimonial ne saurait l'aider dans sa mission. Il est censé sauver l'humanité, et non pas contribuer à son accroissement. Il est détenteur d'un phallus tout à fait symbolique, et tout attribut pénien ne fait que l'affaiblir. Le superhéros, qu'on situe généralement à la place du fils dans un triangle œdipien, ne saurait être un père. Or on découvre dans *Superman Returns* (2006) que celui-ci a un fils ; d'autres super-héros ont des relations sexuelles déclarées, ce qui semble aller à l'encontre du modèle idéal. Plus il est humain, au point de procréer, moins il est superhéros. La présence d'une progéniture dans un récit superhéroïque pointe dans la direction d'une passation de pouvoirs d'un film à l'autre, du père au fils, et non dans le sens de la reconduction du modèle (paternel) initial.

Enfin tout superhéros qui se respecte se définirait, selon la majorité des commentateurs, par le mouvement. Pendant que le méchant pérone, le superhéros se tait et agit. Ce avec quoi nous ne sommes pas tout à fait d'accord. Pour nous le superhéros vaut surtout par sa stature hiératique. Il se tait, ne sourit généralement pas, et impose surtout le respect par son immobilité. C'est dire que

le médium de la bande dessinée, qui prend la forme d'une image immobile, lui sied parfaitement. De manière surprenante, un cinéma hyperkinétique ne lui est donc pas nécessairement favorable. Mais *The Dark Knight* (2008), à nouveau, offre l'exemple d'un superhéros qui parle et agit, et rejoint en cela la figure du Joker. Le Joker est parole ; il est mouvement, comme à l'accoutumée. Le superhéros est muet, et immobile :

Joker: Oh, you. You just couldn't let me go, could you? This is what happens when an unstoppable force meets an immovable object. You truly are incorruptible, aren't you? <sup>47</sup>

Le paradoxe que l'on rencontre dans *The Dark Knight* (2008), est donc que Batman péroré, face à un Joker qui refuse de parler, et s'ébroue pour mettre quelques gifles à un pantin vissé à sa chaise. De fait, Batman devient une force inarrêtable, et le Joker est un objet immobile. Voilà qui constitue une redéfinition fondamentale de la formulation initiale. Ce que le Joker exprime de manière terriblement ambiguë dans la citation qui précède.

Nous examinerons le corps du superhéros moderne, ses contradictions et paradoxes, dans le premier volet de cette première partie.

Le genre superhéroïque s'est ouvert aux femmes assez tôt, sans grand succès pour ce qui est de la femme protagoniste superhéroïque, mais avec une certaine réussite pour la femme en tant que superméchante. Cette dernière est d'ailleurs souvent représentée en tant que mante religieuse ou que mère phallique, deux figures qui menacent, *ipso facto*, la masculinité du superhéros mâle (ou la silhouette du père tout-puissant). En d'autres termes, Catwoman a eu du succès en tant qu'opposante de Batman, qu'elle cherche autant à défier qu'à séduire, mais pas comme superhéroïne aux rênes de son propre film. La même observation vaut pour *Super Girl*, qui a été vu par extrêmement peu de gens, tout comme *Elektra* ou bien *Sheena*. La superhéroïne en tête d'affiche ne fait pas recette. En revanche, la superhéroïne associée à un superhéros, en tant que compagne, épouse, petite amie ou simple alliée, est parfaitement crédible, comme le démontrent les franchises *X-Men*, ou les *Avengers* de 2012.

---

<sup>47</sup> *The Dark Knight* (2008). Ces paroles font écho à la chanson de Johnny Mercer popularisée par Frank Sinatra : *Something's Gotta Give* (1953). Nous sommes donc également dans le registre de la séduction.



Illustration 5 : Catwoman, image de la femme s'affirme en opposition au superhéros, et jamais à ses côtés, ou seule. (*Batman Returns* – 1992)

Quand elle n'est pas superhéroïne la place de la femme dans l'univers superhéroïque se limite souvent aux rôles stéréotypés de femme fatale ou de petite amie. Dans les années 90, la superhéroïne était quasiment invisible<sup>48</sup>, même si elle n'avait pas complètement disparu des écrans. Elle était remplacée dans la production hollywoodienne courante par la femme d'action, dont l'archétype est par exemple la Ripley de la franchise *Alien*. Il s'agit d'une femme qui n'a de femme que l'enveloppe charnelle, et qui porte par ailleurs le nom du père<sup>49</sup>. Elle est donc plus fils que fille, pourrait-on dire. Pour ce qui est de ce siècle, cette ambiguïté sexuelle marquée fait place à une multiplicité de structures de remplacement qui mettent en avant les minorités les plus diverses. Nous verrons ainsi comment la femme des années 1990 s'est muée en représentante d'autres courants sociétaux, au sens le plus large du terme. Cette mythique qu'on pourrait qualifier de « pluraliste » indique à l'évidence que les intérêts individuels priment aujourd'hui sur l'intérêt collectif. Elle reflète clairement un thème que l'on retrouve partout dans l'univers superhéroïque de nos jours : celui de l'éclatement. Nous verrons à cette occasion comment le vingt-et-unième siècle naissant est le théâtre d'un affrontement idéologique sournois entre les deux notions de monomythe (selon John Shelton Lawrence et Robert Jewett<sup>50</sup>, mis au goût du jour et adapté d'un

---

<sup>48</sup> Si l'on excepte des femmes superfatales comme Poison Ivy de *Batman et Robin*, d'une importance négligeable à tous niveaux.

<sup>49</sup> Le prénom de Ripley est : Ellen. Mais qui se le rappelle ? Tout le monde l'appelle par son patronyme. Elle est placée sous le signe du père avant toute chose. Elle porte le nom de son père comme un emblème de son émancipation.

<sup>50</sup> LAWRENCE, John Shelton, et JEWETT, Robert . *The Myth of the American Superhero*, Grand Rapids, Mich.: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002, pages 6-7.

concept initial de Joseph Campbell en 1949<sup>51</sup>, et sensiblement modifié par nos soins) et de polymythe (notre néologisme), comme évoqué plus haut. Nous délaierons en cela l'archétype, pour nous concentrer sur les types de superhéros.

Cette conception de l'héroïsme est par ailleurs diamétralement opposée au modèle idéal de *Superman* (1978), qui fait un retour remarqué, après 2005, dans des films « monomythiques » divers allant de *The Dark Knight* (2008) à *Captain America* (2011). Ces films constituent donc une réaction marquée à cet éclatement des figures superhéroïques, dans un mouvement que certains commentateurs, Sarah Godfrey et Hannah Hamad en tête, qualifient de « paternalisme protecteur résurgent<sup>52</sup> », et dans la droite ligne de ce que Susan Faludi appelle, de son côté, « une fixation sur des mâles protecteurs<sup>53</sup> ». Ces considérations occuperont le deuxième volet de cette première partie.

Au-delà de sa physicalité, le superhéros est également censé être une grande âme, au sens emersonnien du terme. Qu'en est-il donc, après le 11 Septembre, de la « surâme » du surhomme ? Nous poursuivrons l'exposé de ce travail dans une deuxième grande partie qui montrera tout d'abord comment les couleurs jouent un rôle symbolique primordial dans ce contexte. Nous analyserons ensuite les errements de la psyché des superhéros modernes des origines à nos jours, l'introduction de ce nouvel archétype que constitue le bouc émissaire, et l'inéluctable montée en puissance du superméchant après 2001.

Les couleurs, au même titre que les masques et les uniformes, occupent dans l'univers superhéroïque une place tout à fait à part. Comme le note Yannick Mouren ci-dessous, la couleur peut être hautement signifiante, jusqu'à devenir une arme pour le Joker en 1989 :

On retrouve ce contraste noir/multicolore dans *Batman* (1989). Au noir omniprésent dans la ville de Gotham (repaire, auto, tenue de Batman), s'oppose l'univers multicolore de son ennemi, le Joker (cheveux verts, vêtements extrêmement voyants où dominent le violet, l'orange et le bleu). Cette chromophilie est d'ailleurs thématifiée dans la séquence du saccage de l'exposition. Joker fait jeter par ses nervis des litres de peinture (rouge, orange, vert, bleu, jaune) sur des toiles signées Renoir, Manet, Rembrandt, Vermeer (il

---

<sup>51</sup> CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato, Calif.: New World Library, 2008.

<sup>52</sup> GODFREY, Sarah, et HAMAD, Hannah. « Save the Cheerleader, Save the Males, Resurgent Protective Paternalism in Popular Film and Television after 9/11 », in ROSS, Karen (Dir). *The Handbook of Gender, Sex and Media*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012, pages 157–173.

<sup>53</sup> FALUDI, Susan. *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. First Edition edition. NYC: Metropolitan Books, 2007. Traduction libre de a 'fixation on male protectors' , page 139.

n'en épargne qu'une, de Bacon, peintre de la distorsion).<sup>54</sup>

Les superhéros de papier étaient à l'origine des personnages de récits graphiques en 16 ou 64 couleurs. Lors du passage au grand écran, cette caractéristique de base a été conservée. Cela peut paraître surprenant, à l'âge du Technicolor et d'autres technologies qui visent à donner à la représentation de la réalité des teintes de plus en plus nombreuses et de plus en plus éclatantes. Superman en 1978 n'était pas mieux loti que n'importe quel personnage de dessin animé intégré dans un décor réel. Mais ce paradoxe constituait en soi une énorme force : moins il y avait de couleurs, plus les desseins et motivations du superhéros étaient faciles à saisir. Plus les couleurs étaient primaires, plus elles étaient signifiantes. En 1978 Superman n'utilise dans son costume que le bleu, le rouge et le jaune (pour le chevron de son initiale), qui sont des couleurs primaires, et masculines par essence, comme nous le verrons. Les couleurs secondaires, puis tertiaires n'arriveront que beaucoup plus tard, comme le montre l'affiche de *Kick-Ass* (2010) ci-dessous.

Effectivement, après le passage au noir de la période 1989-1999, où l'on n'a pu voir que des superhéros -Batman en tête- enveloppés de ténèbres, on assiste depuis 2001 à une diversification, voire à un éclatement de la palette de couleurs utilisée dans les films de superhéros, que ce soit pour leurs costumes et autres accessoires, mais également pour les éléments les plus symboliques de leur cadre de vie. Sans vouloir établir une classification détaillée des différentes couleurs communes trouvées dans les films de superhéros, nous nous efforcerons de montrer dans cette partie comment la palette superhéroïque a évolué depuis 2000-2001, par rapport aux deux décennies qui ont précédé.

Après un âge des lumières initial (période des quatre premiers *Superman*, entre 1978 et 1987) et les ténèbres qui ont suivi avec les quatre films de la franchise Batman, le nouveau siècle apporte une infinie variété de tons et de nuances : des millions de couleurs disponibles, jusqu'à un véritable feu d'artifice ; jusqu'à l'explosion, pourrait-on dire. Mais éclatement signifie-t-il pour autant éclat ? Nombre de couleurs sont désormais des couleurs secondaires, combinaisons de couleurs primaires : le vert (*Green Hornet*, *The Green Lantern*, *Hulk*) résulte du mariage du bleu et du jaune ; l'orange (*La Chose des Fantastic 4*) est le croisement du rouge et du jaune ; le violet (*Ultraviolet*, et la *Hit-Girl* de *Kick-Ass*) unit le bleu et le rouge. Et puis, bien entendu, les couleurs tertiaires ont fait leur apparition. En résulte-t-il une organisation, ou une anarchie du sens de ces films ?

---

<sup>54</sup> MOUREN, Yannick. *La Couleur au cinéma*. Paris: CNRS (DIMEDIA), 2012, pages 184-185.



Illustration 6 : Elargissement de la palette des films superhéroïques aux couleurs secondaires dans *Kick-Ass* (2010).

Nous parcourons donc brièvement la palette superhéroïque, de manière diachronique. Nous nous efforcerons d'affiner le concept de noirceur apparu dans les années 1990, et de voir comment il se prolonge après 2000, jusqu'à affecter la Forteresse de Solitude, siège de la morale de Superman. Après le noir nous passerons en revue les couleurs primaires traditionnelles des superhéros, du bleu de Superman aux couleurs secondaires, pour arriver aux couleurs arc-en-ciel de ce curieux film de superhéros qu'est *Avatar*, le blockbuster de James Cameron. Profusion de couleurs, dérive de sens d'une couleur à une autre : autant de facteurs qui nous semblent contribuer au déclin du superhéros moderne, contrairement à ce que l'éclat visible des couleurs en question ne le laisse augurer.

Les chiffres considérables que nous avons rapportés au début de cette introduction rendent compte de l'ampleur du phénomène superhéroïque. Le genre est souvent affaire de superlatifs pour une nation qui domine le monde depuis les années 50, une nation de citoyens qui se gonflent jusqu'à l'hyperbole, et qui ne peuvent qu'être « super, great, wonderful, awesome ! » quand on leur demande comment ils vont, alors que le commun des mortels, ailleurs, va « bien », tout simplement. Le superhéros est un héros auquel on a ajouté des ailes et, plus qu'un costume, un uniforme d'élasthane surmonté d'un masque qui lui cache à lui-même qu'il n'est sans doute qu'ordinaire. Car dans la personne magnifiée qu'est un superhéros, il y a avant tout le concept de

« personne ». Superman n'a que peu d'intérêt, en soi, sans Clark Kent. Clark Kent est le ciment par lequel le lien affectif, une sorte d'affect, du lecteur ou du spectateur se fait avec le superhéros. Jules Feiffer estimait que ce qui rendait « Superman extraordinaire était son point d'origine : Clark Kent.<sup>55</sup> » En effet, ce qui est intéressant dans la dichotomie Clark Kent/Superman c'est la manière dont un individu ordinaire parvient à s'élever, grâce à de stricts préceptes moraux, au rang d'être extraordinaire. Jerry Siegel le dit de façon plus prosaïque (mais en y ajoutant la dimension non négligeable du complexe d'infériorité) :

If you're interested in what made Superman what it is, here's one of the keys to what made it universally acceptable. Joe and I had certain inhibitions... which led to wish-fulfillment which we expressed through our interest in science fiction and our comic strip. That's where the dual-identity concept came from.<sup>56</sup>

Le public américain se reconnaît dans ces nouveaux héros nés sur papier dans les années difficiles d'après 1929<sup>57</sup>, où la survie dépend du dépassement de soi. Le super-héros est un modèle pour tous parce qu'il est un être ordinaire qui transcende ses limites physiques ou morales. Umberto Eco écrit dans le *Mythe de Superman* :

D'un point de vue narratif, la double identité de Superman a une raison d'être, puisqu'elle permet d'articuler de façon extrêmement variée le récit de ses aventures, les équivoques, les coups de théâtre, un certain suspense de polar. Mais d'un point de vue mythopoïétique, la trouvaille est carrément géniale : en effet, Clark Kent incarne exactement le lecteur moyen, bourré de complexes et méprisé par ses semblables ; ainsi, par un évident processus d'identification, n'importe quel petit employé de n'importe quelle ville d'Amérique nourrit le secret espoir de voir fleurir un jour, sur les dépouilles de sa personnalité, un surhomme capable de racheter ses années de médiocrité.<sup>58</sup>

Nous prolongerons cette appréciation, essentielle selon nous, par une analyse personnelle de la psyché du superhéros, de sa relation à la fois simple et complexe avec le superméchant, et de la

---

<sup>55</sup> FEIFFER, Jules. *The Great Comic Book Heroes*. New York: Fantagraphics, 2003, page 18. Jules Ralph Feiffer est lui-même dessinateur.

<sup>56</sup> SIEGEL, Jerry & SHUSTER, Joe. *Superman Through the Ages Interview*, Part 8 of 10, 1983, rapporté par ROSENBERG, Robin S. S. et CANZONERI, Jennifer (Dirs.). *The Psychology of Superheroes: An Unauthorized Exploration*. Dallas, Tex.; [Chicago, IL]: BenBella Books 2008, page 176.

<sup>57</sup> La première bande dessinée de *Superman* date de 1938.

<sup>58</sup> ECO, Umberto. « Le mythe de Superman ». In: *Communications*, 24, 1976. « La bande dessinée et son discours », page 25.



structure symbolique des objets filmiques à double identité, sur la base du modèle freudien de la structure de l'inconscient (*moi-surmoi-ça*). Nous montrerons comment le triangle symbolique Kent-Luthor-Superman, ou bien Wayne-Joker-Batman, est un archétype du monde superhéroïque autant qu'un des fondements de notre personnalité à tous. Ce point explique l'immense succès de ces objets filmiques à travers les décennies. Le Joker a beau mourir, il ne meurt jamais. Il est simplement refoulé dans l'inconscient de Clark Kent, avalé par le vide ambiant<sup>59</sup>. Tel Sisyphe, Batman est condamné à réprimer l'action du Joker et de ses semblables, film après film. Ce que le Joker exprime en ces termes : « You won't kill me out of some misplaced sense of self-righteousness... and I won't kill you because you're just too much fun! I think you and I are destined to do this forever.<sup>60</sup> » Dans ce contexte, la notion de déclin du superhéros moderne intervient, selon nous, dans une articulation double, d'une part de l'affaissement du *surmoi*, et d'autre part de la montée en puissance du *ça* dans les textes superhéroïques du vingt-et-unième siècle, à travers une série de dérives et de glissements significatifs par rapport à la situation qui prévalait aux origines du genre en 1978.

Ainsi, comme entrevu plus haut, Eco estime Clark Kent, « méprisé par ses semblables<sup>61</sup> ». Mais nous pouvons remarquer qu'entre 2002 et 2011, certains superhéros comme Hancock, Mr. Incredible ou Hellboy (pour ne citer qu'eux) sont effectivement hués par la populace. Ce qui est flagrant pour ce qui concerne ces superhéros, c'est que nous avons affaire à un cas de figure très distinct du cadre défini par Eco. En effet, pour reprendre l'exemple de Superman, ce n'est plus Clark Kent qui est l'objet du mépris populaire, mais Superman lui-même. En d'autres termes nous assistons à un glissement par rapport au concept de base, qui voit le superhéros lui-même devenir détestable dans notre période de référence, ou, pour le moins, subir un véritable déficit d'image. Y aurait-il déclin également sur ce terrain du superhéros et non plus seulement de sa personne terrestre, dans le cadre du *revisionary superhero narrative*, inhérent aux relectures et réécritures du mythe initial à travers les âges, que décrit notamment Klock<sup>62</sup> ? Nous tenterons de donner une réponse à cette question dans cette partie, qui traitera du malaise des superhéros en ce vingt-et-unième siècle, par rapport aux deux périodes bénies qui ont précédé. Nous tenterons d'expliquer par exemple

---

<sup>59</sup> L'affrontement final se déroule le plus souvent dans un endroit très élevé, car seule la hauteur autorise symboliquement le vide de cet autre pulsionnel.

<sup>60</sup> *The Dark Knight* (2008).

<sup>61</sup> ECO Umberto. « Le mythe de Superman ». In: *Communications*, 24, 1976. « La bande dessinée et son discours » pages 24-25. Cet argument reste probablement discutable sur le fond en ce qui nous concerne. Clark Kent n'est jamais véritablement méprisé dans les versions cinématographiques. En revanche Peter Parker l'est indubitablement dans le premier opus de la franchise *Spider-Man* en 2001.

<sup>62</sup> KLOCK, Geoff. *How to read superhero comics and why*, New York: Continuum, 2002.



comment la Forteresse de Solitude, la blancheur immaculée de 1978, se transforme, après 2001, en de pauvres reliefs à la pureté souillée. Ce destin frappe la Forteresse dans *Superman Returns*, mais aussi le glacier maculé de *Batman Begins*. Car avant 2000, Batman pouvait se mirer dans l'image flatteuse que lui renvoyaient les ennemis d'antan, dont certains maîtres du froid (le Pingouin, Mister Freeze, entre 1989 et 1999) étaient autant de glaces métaphoriques pour le justicier masqué. Le héros, de noir vêtu, pouvait compter sur ces superméchants issus de l'Antarctique pour lui renvoyer un reflet flatteur. Après le 11 Septembre 2001, et plus encore après 2004, eu égard aux délais de production de rigueur, le miroir est brisé, l'estime de soi est en berne, la blancheur est perdue.



Illustration 7 : Araignée énantiomorphe. Où est le réel ? Où est le reflet ? Image promotionnelle pour *Spider-Man 3* (2007).

Prenons pour témoin premier cette image fameuse de *Spider-Man 3* (illustration ci-dessus, élément promotionnel à la sortie du film) se mirant dans les vitres d'un gratte-ciel, lequel lui renvoie son image en négatif. Mais est-ce réellement le cas ? A mieux observer, on s'aperçoit d'une chose troublante. Il y a une deuxième inversion. Cette composition est le miroir d'un miroir. L'image censée être celle du Spider-Man réel est à droite, et non pas l'inverse. En d'autres termes la vraie

nature de Spider-Man, sa nature profonde, pourrait-on dire, serait donc noire, et seul son reflet artificiel (à gauche) le dépeint comme un superhéros. Spider-Man n'existe donc que dans sa représentation, et non pas dans sa réalité objective ?

Cette interrogation sur l'état de santé du superhéros n'est pas la seule manifestation visible du malaise ambiant. Des images de chute du superhéros apparaissent çà et là et font question, comme celle de Superman entraîné dans une chute sans fin dans *Superman Returns* (2006). Ailleurs, certains superhéros se négligent, négligent leur corps, leur apparence physique, leur hygiène. Contrairement aux préceptes d'Umberto Eco, on observe effectivement dans les lignes narratives des réactions hostiles du public face aux superhéros (Hancock, HellBoy, etc.), un phénomène qu'a connu la bande dessinée au travers de ses âges, mais jamais le cinéma. On voit enfin dans bon nombre de films des copycats, des copieurs qui singent le superhéros, preuve que celui-ci n'est pas où on l'attend. Sa place est occupée par d'autres en proie au désir mimétique girardien, en quelque sorte, moins compétents, plus proches du commun des mortels<sup>63</sup>. Enfin la nouvelle cohorte de films d'animation et d'humour sur le thème de la superhéroïtude montre également que celle-ci est malmenée, au-delà de son évidente popularité. Avait-on vu de tels objets filmiques entre 1978 et 2001 ? L'ironie de tels textes fait du genre superhéroïque un paradigme décadent.

Le phénomène décrit précédemment va plus loin dans des films tels *The Dark Knight* (2008), dans lequel on voit un super-héros torturer un (préssumé ?) coupable. On peut voir dans une telle scène une référence indirecte aux conséquences des attentats de septembre 2001, et aux images d'actualité d'Abou Ghraïb, lesquelles ont marqué les esprits. Un dilemme primordial s'impose alors dans le monde superhéroïque : celui d'une ligne morale à ne pas dépasser, une frontière invisible entre le bien et le mal que l'on piétine et transgresse. L'échange ci-dessous entre Bruce Wayne et son valet donne toute la dimension de ce choix cornélien :

Bruce Wayne: Targeting me won't get their money back. I knew the mob wouldn't go down without a fight, but this is different. They crossed the line.  
Alfred Pennyworth: You crossed the line first, sir. You squeezed them, you hammered them to the point of desperation. And in their desperation, they turned to a man they didn't fully understand.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> GIRARD, René. *Le Bouc Emissaire*. Paris: B. Grasset, 1982. René Girard parle à ce propos de désir mimétique, lequel est incommensurable car l'imitation ne se limite pas à un seul individu, ce que prouvent nombre de textes filmiques après 2004.

<sup>64</sup> *The Dark Knight* (2008).

Ce film, et quelques autres (*Spider-Man 3* de 2007 en tête), montrent la tentation du superhéros d'après 2005 de rejoindre le côté sombre de la force, d'utiliser les méthodes de l'autre bord. Et de passer du statut de victime à celui de tortionnaire, ou bien de terroriste, comme l'exprime Hassler-Forest<sup>65</sup>. Le glissement est sensible. La menace adverse semble en garantir la légitimité. Mais la frontière entre superhéros et superméchant devient dès lors extrêmement floue. Le dialogue change pour refléter ce dérapage. Et il est désormais question de faire un pas vers l'autre bord : « crossing the line » est une expression qui revient dans quelques objets filmiques, par exemple dans la mise en garde d'Alfred à destination de Bruce Wayne dans la citation qui précède<sup>66</sup>.

Face à tous ces problèmes qui mettent en danger le concept même du superhéros, les lignes narratives se démultiplient grâce à des superméchants que nous qualifierons d'intermédiaires. On passe d'une structure binaire Superman-Luthor traditionnelle à une structure ternaire dont la signification est moins évidente. On voit en effet apparaître un double du superhéros, lequel va se transformer graduellement en superméchant, pour finalement endosser la faute à la place du superhéros. Cette catharsis passe par le biais d'un rituel qui se joue généralement dans un cadre sacré, comme une cathédrale. Les exemples sont nombreux. Dans *The Dark Knight*, on observe ainsi un triumvirat Batman-TwoFace-Joker. On trouve une composition analogue dans *Spider-Man III*, avec Spider-Man-Brock-Goblin ou encore dans *Megamind* (Metroman-Titan-Megamind). L'intermédiaire devient ce que René Girard appelle un bouc-émissaire, un objet sacrificiel qui permet en la circonstance au superhéros de se voir finalement lavé du péché, et rendu à sa pureté initiale<sup>67</sup>. Faute de quoi la communauté s'en verrait détruite.

Enfin, nous concluons cette grande section par un examen attentif de la stature imposante de cet alter ego qu'est le superméchant, qui déborde de son cadre de référence habituel dans un film comme *Superman Returns* (2006). Nous comparerons également un cas précis de réécriture du mythe de l'homme chauve-souris au travers des âges : la fin de *Batman* (1989) par rapport à celle de *The Dark Knight* (2008). Dans ce dernier texte, un Joker suicidaire vise, selon certains commentateurs, à pourfendre le néolibéralisme.

---

<sup>65</sup> HASSLER-FOREST, Dan. « From trauma victim to terrorist: redefining superheroes in Post-9/11 Hollywood », in BERNINGER, M., ECKE, J., et HABERKORN, G. (Dir.), *Comics as a nexus of cultures: Essays on the interplay of media, disciplines and international perspectives (Critical explorations in science fiction and fantasy)*, 22. JeffersonNC: McFarland & Co., 2010, pages 33-44.

<sup>66</sup> Auparavant la ligne en question était celle de la sexualité, thème relevé entre autres par Will Brooker à propos de la bande dessinée dans BROOKER, Will. *Batman Unmasked: Analyzing a Cultural Icon*. New York: Continuum, 2001, qui met en lumière l'imagerie homosexuelle du Chevalier Noir avant 2000. Lire notamment la page 157.

<sup>67</sup> GIRARD, René. *Le Bouc Emissaire*. Paris: B. Grasset, 1982.

Nous entamerons enfin le troisième grand volet de ce travail, qui est le seul donnant lieu à des considérations strictement géopolitiques liées aux événements du 11 Septembre 2001. Nous examinerons successivement l'état de la ville superhéroïque, siège de l'idéologie néolibérale, et le positionnement spatial du superhéros moderne dans ses murs ; les relations conflictuelles du superhéros avec les diverses manifestations de l'autorité, qu'il s'agisse du rédacteur en chef, de la police, ou de la justice ; et les rapports du superhéros avec le monde, l'armée, la mémoire et l'histoire avec un grand H. Cette partie sera plus clairement politique, voire socio-politique, et donnera tout leur sens aux multiples observations de notre Partie 2. Nous terminerons par des considérations économiques quant à la nécessité pour toute production superhéroïque de s'adapter aux divers publics internationaux de l'après 11 Septembre sans heurter la sensibilité des spectateurs, de quelque provenance qu'ils soient, mais aussi par des conclusions inattendues sur le phénomène induit de la globalisation du superhéros postmoderne.

La première partie nous amènera à étudier le superhéros dans son cadre naturel : la ville, mais aussi dans d'autres cadres où on le voit mener à bien sa mission.

Il y a traditionnellement plusieurs lieux dans lesquels le superhéros évolue, du refuge dans lequel il puise sa motivation (*Superman* 1978) à la ville-nation dans laquelle il exerce ses talents de justicier solitaire, et qui est le siège de l'idéologie qui sous-tend le genre. Comme nous le verrons en détail la position du superhéros dans la ville a changé après 2001 : il ne domine plus les gratte-ciels mais se trouve plutôt au ras du sol. Les airs appartiennent à quelqu'un d'autre, ce qui implicitement, condamne l'accès à une quelconque élévation sociale de l'individu, et à cette *opportunity* qui est la base même du *American Way of Life*. La légèreté du superhéros semble être un élément du passé. Plus qu'ailleurs, et de manière tout à fait directe, le traumatisme du 11 Septembre trouve des représentations visibles dans la ville après 2001, et l'on voit apparaître un peu partout, en arrière-plan, une imagerie de destruction et de chaos, toutes manifestations qui bloquent la vue panoptique du superhéros traditionnel, jadis omniscient autant qu'omnipotent.

Dans un grand nombre de films, superhéroïques ou non, l'horizon s'obscurcit alors que des vaisseaux spatiaux étrangers envahissent le ciel pour attaquer la ville. Le centre de l'idéologie capitaliste est en état de siège. Comme ces représentations perdurent, nous pouvons en conclure que le sentiment d'une sécurité rétablie fait défaut dans l'inconscient collectif américain. La culture populaire américaine n'a pas réussi à calmer ces craintes fondamentales, une douzaine d'années après les événements du 11 Septembre. La question que l'on doit tout de même se poser est : ces craintes sont-elles encore liées aux attentats des Tours Jumelles, dix ans après l'événement ? Ou bien ne sont-ce pas des affres provoquées par la crise de 2007 ? Bien sûr la plaie du 11 Septembre

reste vive, d'autant que l'effondrement des Tours Jumelles a conduit à réévaluer la représentation de la destruction dans le cinéma américain moderne. Mais la ville superhéroïque s'étend désormais à d'autres marqueurs en dehors de ses murs traditionnels, à l'intérieur du pays, voire en dehors de l'Amérique elle-même.

Dans d'autres genres que le film de superhéros on observe un mouvement tout à fait intéressant de fuite de la ville, vers l'intérieur, vers la campagne qui, depuis *Superman* (1978), est comme le creuset de l'héroïsme américain, et les héros d'après 2001 semblent suivre cette route-là. Superman délaisserait-il Metropolis pour regagner Smallville ?



Illustration 8 : Un seul superhéros ne suffit pas pour défendre la ville assiégée. Les superhéros sont à terre et le haut des gratte-ciels, au second plan, est contrôlé par l'envahisseur (Affiche du film *The Avengers* - 2012).

Même si Gotham reste Gotham dans la diégèse de Batman, tout spectateur sait que *The Dark Knight* (2008) est tourné à Chicago et non à New-York, comme si en se réfugiant au centre du pays on réduisait l'importance de la menace de l'ennemi. *Hancock*, *Iron Man* et *The Green Hornet* se déroulent à Los Angeles (ou Malibu) ; Thor dans une bourgade perdue de l'Ouest américain. *Iron Man* se met en scène à Las Vegas, qui est une autre représentation de la ville disneyifiée<sup>68</sup> que l'on retrouve dans les *Batman* des années 1990 et dans le premier *Spider-Man*. Bref, on s'éloigne un peu

<sup>68</sup> Cette étiquette renvoie au livre de HASSLER-FOREST, Dan. *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Ropley: Zero, 2012, pages 18, 121 et 128.

de la mégalopole superhéroïque traditionnelle, une ville-tableur (cf. point 3.2.6) qui rappelle par trop le traumatisme du 11 Septembre. Cet éloignement est une façon de retrouver un peu de légèreté dans le marasme ambiant. Cette fuite déguisée peut s'interpréter comme un nouvel élément du déclin, ou en tout cas comme un retour en arrière.

Cependant, comme le démontre la ville internationale de la série *Arrow*, elle induit également une perte d'américanité (notre point 3.2.12). Car le siège du néolibéralisme est désormais multiple, variant de Shanghai jusqu'à Francfort. La figure du superhéros se globalise. Certains éléments dialectiques, tel que celui de l'illustration ci-dessous, nous paraissent révélateurs d'un superhéros qui échappe à sa nation d'origine. Aussi, croyons nous, doit-on lire l'interrogation « Where has he gone ? » non seulement comme le constat de l'absence de Superman en Amérique à un moment T, mais également comme un questionnement littéral sur sa présence ailleurs. Superman, censeur du néolibéralisme, n'est plus en Amérique. Doit-on en conclure que le néolibéralisme n'y est plus non plus ?



Illustration 9 : Avis de recherche pour un superhéros disparu depuis cinq longues années. Où était-il en 2001 ? L'impression visuelle est plus celle d'une colonne nécrologique, ou d'un pilori, que la une d'un journal (*Superman Returns*, en 2006)

Nous nous pencherons donc ensuite sur la politique du superhéros. Nous verrons quelle a été l'évolution des rapports entre le pouvoir (les pouvoirs) et la figure du superhéros, héritier du père. Traditionnellement le super-héros ne s'oppose jamais à tout pouvoir, quel qu'il soit. Il le sert sans le remettre en question. Mais il s'est produit entre 1978 et 2013 et notamment après 2001, de sérieux glissements dans les relations entre le pouvoir et le superhéros, qui participent du déclin.

L'état-ville superhéroïque donne des représentations de deux des trois formes de pouvoir démocratique : le pouvoir exécutif et le pouvoir judiciaire. Le pouvoir législatif est généralement absent du texte superhéroïque, probablement parce que la notion de loi y est plus philosophique que civique. Par ailleurs le peuple peut trouver à manifester son bon désir directement dans la rue, comme on le voit dans *Hulk*, *Hancock*, *Watchmen*, *V for Vendetta*, ou *The Incredibles*. Tout ce petit monde sert la loi, de façon le plus souvent manichéenne, voire caricaturale, mais personne ne va aux urnes, et personne ne fait les lois. La représentation du réel pêche au moins dans ce domaine. Enfin, loin de l'idée même d'une quelconque lutte des classes, on fait consensuellement acte de consommation en découpant la dinde des fêtes (devenues) païennes. Lawrence et Jewett parlent de « religion civile<sup>69</sup> » pour désigner cette religiosité fédératrice, ferment de la nation américaine.



Illustration 10 : Le déclin se mesure-t-il à une non-nécessité ? Ou à l'absence d'un désir public ?  
(*Superman Returns*, 2006)

Le pouvoir qui semble avoir le plus d'importance dans l'univers des superhéros est celui de la presse. Et c'est par lui que nous commencerons notre argumentaire. Sur ce terrain, on constate en effet un net changement au siècle nouveau. Les relations autrefois cordiales entre le rédacteur en chef et la face publique du superhéros (le journaliste, le photographe, l'homme d'affaires), voire le

---

<sup>69</sup> L'expression « civil religion » est utilisée de manière extensive dans LAWRENCE, John Shelton, et JEWETT, Robert. *Captain America and the Crusade Against Evil: The Dilemma of Zealous Nationalism*. Grand Rapids, Mich.: W.B. Eerdmans, 2003. Cette étiquette renvoie au sociologue américain Robert Neelly Bellah (sur un concept initial de Jean-Jacques Rousseau).



superhéros lui-même deviennent tendues. Dans les films après 2004, délai de production oblige, le représentant tout puissant du quatrième pouvoir ne considère plus le superhéros comme un allié objectif du pays. La place du superhéros auprès de l'homme de presse est occupée par quelqu'un d'autre, et généralement par quelqu'un d'ordinaire. Clark Kent est ainsi supplanté par le neveu de Perry White dans *Superman Returns*. Le rédacteur du *Daily Planet* remet en question l'adage qui a fait le renom de Superman : « Does he still stand for Truth, Justice, all that stuff?<sup>70</sup> » Si bien que Lois Lane elle-même argumente à la une du quotidien : « Why The World Doesn't Need Superman... » :

Il en va de même dans le domaine de la politique et de la justice. En ce qui concerne la police, le superhéros va même jusqu'à la remplacer, tout bonnement. Dans *The Dark Knight* (2008) on voit en effet le Lieutenant Jim Gordon mourir<sup>71</sup>, pour renaître ensuite de ses cendres. Là encore la formulation traditionnelle du film de superhéros change : car Batman n'a jamais opéré sans les lignes directrices étroites de la loi dans d'autres récits filmiques<sup>72</sup>. Il n'y a pas, en règle générale, de vengeur masqué sans la police. L'absence symbolique de la police induit le manque de repères qui tracent la voie du superhéros, et autorise tous les débordements. Dans *The Dark Knight* encore une fois, l'Avocat Général Harvey Dent se substitue purement et simplement à Batman lors d'une conférence de presse devant le tout Gotham. La justice devient justicière, ce qui est pour le moins surprenant. Comment interpréter ces glissements, dont il résulte que plus personne n'est réellement à sa place au sein de la diégèse superhéroïque ? Comment interpréter ces chaises musicales qui voient la justice de robe revêtir symboliquement l'élasthane du superhéros ? Et qui voient ensuite le même Dent devenir un méchant pathétique à deux faces ? Le monde superhéroïque est sens dessus dessous.

Dans le domaine sociopolitique, le mouvement de fond qui agite l'univers superhéroïque nous semble être ce phénomène remarquable que Fukuyama appelle « isothymie », et que l'on pourrait

---

<sup>70</sup> PATTERSON, John. « Politics: does he still stand for Truth, Justice, all that stuff? » *The Guardian*, vendredi 7 juillet 2006. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.guardian.co.uk/film/2006/jul/07/3>. « In *Superman Returns*, Daily Planet editor Perry White (Frank Langella) hurls his staff multiple assignments about Superman - lately back in Metropolis after a five-year absence - asking the fashion page to cover his spandex body-condom, gossip to find out who he's dating, and finally, "Politics: does he still stand for Truth, Justice, all that stuff?" ». Le sous-titre de cet article est révélateur : « *Cape fear*. Now that Superman has ditched 'the American Way', and the world is overrun with comic-book heroes, do we still need the man of steel? ».

<sup>71</sup> Et donc laisser les coudées franches à Batman dans sa lutte contre le crime, sans lui interdire en cela la moindre infraction à la loi. Jim Gordon (Gary Oldman) ferme implicitement les yeux sur le comportement délictueux du Vengeur Masqué alors qu'il est l'un des seuls incorruptibles de la saga sur grand écran.

<sup>72</sup> Même si celles-ci ont pu être corrompues par le passé. Il n'y a jamais eu auparavant absence totale de repères, ne serait-ce que durant quinze minutes, comme c'est le cas dans *The Dark Knight*.



qualifier de dictature de la normalité (voir le point 3.3.6). C'est cet argument qui retiendra notre attention en priorité, car il nous permettra de réunir en une seule explication la perte d'importance et de rayonnement de la silhouette du surhomme à l'écran, et de donner un fondement théorique à notre thème central. Nous comprendrons alors pourquoi la figure de surhommes comme Superman ou Batman paraît désadaptée au nouveau siècle, qui favorise tout un chacun (un hypothétique Everyman, ou bien Iso-man) au détriment du héros traditionnel. En revanche, le même cadre favorise l'avènement d'un superhéros drone, comme Iron Man, dont la dichotomie homme-robot est acceptable pour l'isothymie ambiante. Tony Stark est un être ordinaire. Seule son armure est extraordinaire.

Pour ce qui est des forces armées, autre émanation d'un pouvoir en uniforme au même titre que la police, le mouvement de déclin est encore plus apparent, puisqu'un vent de mutinerie souffle sur le pays, dans *Iron Man*, ou *Avatar* par exemple. A partir de 2004 le méchant est souvent associé de près ou de loin à l'armée américaine. Et l'ennemi extérieur se pare dès lors d'une aura de méchant (avec quelques circonstances atténuantes) à défaut de devenir gentil. De quoi s'interroger alors sur le patriotisme de superhéros comme Superman. Dans les années 50 le *Daily Planet* titrait en bande dessinée : « Is Superman Un-American? ». La question a été posée à nouveau en 2011 dans le numéro 900 d'*Action Comics*. Nous tenterons d'y répondre à notre tour en ce qui concerne le cinéma, et en débordant un tant soit peu du cadre strict du film de superhéros.

La troisième et dernière partie de ce troisième grand volet nous amènera à étudier la mémoire dans le monde superhéroïque, comment le monde lui-même y est désormais traité, mais aussi la manière dont le réel, par le biais de l'histoire humaine, s'invite au sein des textes superhéroïques sur grand écran.

Traditionnellement le genre superhéroïque suit une tendance très postmoderne qui néglige l'historicité. Le monde superhéroïque est une utopie amnésique qui se concentre sur son nombril et pour lequel le reste de la planète n'est qu'affaire de stéréotypes. L'Histoire (avec un grand H) n'y est jamais décrite, mais seulement représentée, voire travestie. Dans les années 80 tous les récits de superhéros semblent sauter à pieds joints les périodes difficiles traversées par les USA (tels le Vietnam, le mouvement des droits civiques ou le Watergate) pour se concentrer sur l'image d'une Amérique forte véhiculée par les GI ou des joueurs de football américain. C'est une constante : le superhéros puise au plus profond de l'héroïsme américain, et ignore (sciemment) les facettes moins brillantes et plus récentes de l'histoire US. Le mouvement se poursuit encore de nos jours, et tente de ramener le superhéroïsme à sa source : *X-Men - First Class* (2011) revient sur les épisodes de la lutte contre le nazisme tout en se concentrant sur le conflit cubain des années 60 ; *Captain America*

(2011) situe son action en 1942. Cette mode des *prequels* fait question. Pour pasticher Jung, une nation qui n'a pas d'avenir immédiat brillant se tourne vers son passé plus glorieux.

Ce mouvement est d'autant plus sensible que l'on voit apparaître à l'autre bout du spectre, en dehors de l'univers superhéroïque des films qui dénoncent diverses formes de totalitarisme (*Valkyrie*, *Nixon vs. Frost*). Ce totalitarisme se manifeste pour ce qui nous concerne dans la violence que Batman exerce pour faire parler le Joker en 2008. La fin justifie-t-elle les moyens ? A l'opposé de cette position extrême, le héros de *V for Vendetta*<sup>73</sup> se révolte contre le pouvoir en place, et fait des émules dans la population de la ville utopique. L'année 2001 est aussi, rappelons-le, la première année importante du mouvement altermondialiste, avec des manifestations sanglantes lors du sommet du G8 à Gênes, en juillet. Le dilemme consiste donc pour le superhéros à se situer du côté du pouvoir en place, ou bien du côté de factions en opposition à l'idéologie prévalente, chose qu'il n'avait jamais eu à faire jusque-là. Nous essaierons donc de voir comment les années de George W. Bush Junior trouvent leur représentation dans les films de superhéros.



Illustration 11 : La foule gronde. Les superhéros se rebellent comme un seul homme dans *V for Vendetta* (2005). Ou bien, à l'opposé, cela signifie-t-il que l'homme de la rue est devenu un superhéros ?

Mais il existe simultanément dans d'autres films (de *Superman* 2006 à *Avatar*) des signes visibles d'une prise de conscience du monde alentour, qui vise à se débarrasser des clichés les plus tenaces évoqués ci-dessus. Ce phénomène est à mettre en parallèle avec le sens d'une histoire retrouvée. Il s'agit d'une tendance qu'on pourrait appeler celle de la ville-monde, plus large que la ville-nation traditionnelle du superhéros du vingtième siècle. Pour s'en convaincre il suffit de considérer à quel

---

<sup>73</sup> Dont le scénario, comme celui de *Watchmen*, est tiré d'un travail d'Alan Moore.

point les forces armées, défense contre le monde extérieur, ont supplanté en ce siècle la police des premiers récits superhéroïques, laquelle cherchait surtout à combattre les maux intérieurs de la ville. On se tourne donc désormais vers l'extérieur, un mouvement d'autant plus logique que plus de la moitié du public de ce type de film est aujourd'hui étranger. Le péril de ce genre d'exercice est qu'il amène, à un moment ou à un autre, à prendre parti. A trop considérer l'autre, on peut légitimement être amené, tôt ou tard, à adopter son point de vue.

Nous terminerons enfin ce travail de nouveau avec des chiffres et quelques considérations qui nous semblent importantes sur les recettes étrangères des films. Nous évoquerons également le fait que la politique commerciale d'un film se décide en fonction du reste du monde et non plus seulement des US. Ce qui amène inévitablement à faire des compromissions, au sein du discours narratif, pour ménager la chèvre et le chou. Il s'agit par exemple de faire en sorte que le superméchant ne soit pas citoyen d'un pays dont le marché est trop important pour les ventes globales du film, notamment par sa religion. Certaines règles de base du marketing président donc à l'écriture même du film superhéroïque. Il est, par exemple, de bon ton d'avoir un méchant nord-coréen (pays fermé au cinéma US), mais malvenu, voire politiquement incorrect, de faire du superméchant un musulman pratiquant.

Par ailleurs, la paternité d'un objet filmique superhéroïque ne saurait échapper à ceux qui président aux destinées d'un grand studio. Néanmoins, le fait que les réalisateurs des films de superhéros soient de plus en plus souvent étrangers, d'Ang Lee à Guillermo del Toro en passant par Michel Gondry, influe nécessairement sur les points de vue que ces textes filmiques expriment, ne serait-ce que par leur rapport à l'image que ces auteurs créent, sur des textes scénaristiques imposés, comme nous l'avons évoqué plus haut. Au final, comme tendent à le prouver notamment les travaux de Williams et Gibson (notre point 1.2.12), le film appartient à son public. Et ce public se trouve aujourd'hui hors de l'Amérique, dans une immense majorité des pays de notre planète. Utilisant les exemples de *Iron Man 2* (2010) et de *Iron Man 3* (2013), nous montrerons que le néolibéralisme est aujourd'hui concurrencé par ses propres clones à l'extérieur des frontières des USA. D'où cette dernière interrogation qui ponctuera notre thèse, et à laquelle nous tenterons de donner une réponse : le superhéros américain, que nous estimons en perte de vitesse pour toutes les raisons développées dans le corps de ce travail, est-il toujours foncièrement américain de nos jours ? Une réponse négative à cette dernière question nous donnerait la mesure finale du déclin du superhéros américain, mais pas celui de la figure du superhéros lui-même, appelé, si nécessaire, à vivre ailleurs, et éventuellement sous d'autres formes, que dans l'industrie cinématographique hollywoodienne.

# **0. Corpus, définitions et méthode**

---

## 0.1. Introduction

Le plaisir d'un sujet tel que celui-ci est multiple. Mais, avant toute chose, il nécessite de faire œuvre de pionnier sur un point précis, qui est le recensement des objets filmiques disponibles. Cette tâche est primordiale. La recherche en matière de superhéros dans la culture de masse en était à ses bégaiements quand nous avons commencé ce travail. A part les listes éditées sur des blogs<sup>74</sup>, et autres multiples sites de fans<sup>75</sup>, dont nous ne remettons pas en question l'existence ou les opinions (bien au contraire<sup>76</sup>), aucun recensement raisonné, et donc aucune taxonomie, ne semblaient avoir été faits pour ce qui est du cinéma. Aussi, sans avoir la prétention d'être Carl von Linné, nous nous sommes doté d'un minimum d'outils taxinomiques, listes et grilles faites maison, pour trier et classer les films en question dans des tiroirs pertinents pour notre analyse, au besoin à l'aide de quelques néologismes. Une telle démarche est non seulement nécessaire : elle est indispensable. Nous avons choisi de donner une définition cohérente du superhéros, pour l'étendre à quelques films qui dépassent le cadre habituel du genre superhéroïque. Nous nous sommes aussi penché sur le cas de *remakes*, qui permettent à eux seuls diverses analyses diachroniques, et sur celui des films sans précédent, c'est-à-dire des récits de superhéros qui n'existaient pas avant 2001. Nous donnerons quelques éléments de lexique à ce sujet. Nous nous sommes interrogé sur la continuité de certains textes les uns envers les autres. Enfin, nous avons réfléchi à ce que signifie la comédie, pour le genre superhéroïque. Au final, comme nous le verrons dans le détail, nous avons retenu une palette de films plus large qu'attendue.

---

<sup>74</sup> Par exemple : <http://www.supermanhomepage.com/>.

<sup>75</sup> Par exemple <http://www.superherohype.com/>.

<sup>76</sup> Le marketing d'un film s'appuie beaucoup sur ces multiples supports, de nos jours. Le concept est de créer un *buzz* (gratuit) qui propulse le film, avant son lancement (payant), et le signale à l'attention des médias, créant une vague d'intérêt, de ces hyperspécialistes passionnés que sont les blogueurs jusqu'au grand public.

## 0.2. Etat des lieux de la recherche

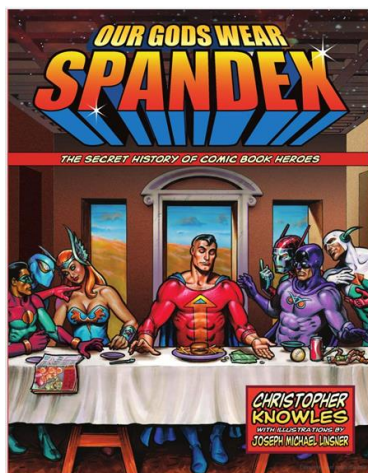


Illustration 12 : Littérature triviale pour fans<sup>77</sup>

Le jour où nous avons commencé ce travail<sup>78</sup> nous nous sommes immédiatement préoccupé de reconnaître et de délimiter la bibliographie existante. Mais, à notre grande surprise, il n’y avait à l’époque qu’une quantité assez négligeable de travaux érudits sur les superhéros en général, et sur les superhéros au cinéma en particulier. Pour des raisons historiques les bandes dessinées étaient les premières mises en avant, mais on trouvait peu de choses d’importance sur un genre cinématographique qui peut être considéré comme l’une des pierres d’angle de la culture populaire au vingt-et-unième siècle, et le nouveau tiroir-caisse du cinéma hollywoodien. A côté des ouvrages majeurs d’Umberto Eco<sup>79</sup> sur le mythe du surhomme, de Susan Jeffords<sup>80</sup> sur le genre et sur le corps du héros, ou de Richard Reynolds<sup>81</sup> sur le mythe du superhéros en général, que l’on voit cités partout, et que l’on retrouvera également dans la bibliographie de ce travail, on pouvait recenser une multitude de livres frivoles émanant de fans de BD, ou de superhéros, sur grand écran : témoignages, historiques, recensements, classifications, mais peu de critiques structurées en tant que telles. Les multiples rubriques en ligne et autres blogs de passionnés nous ont donné un certain nombre de pistes. Nous avons donc procédé sur la base de multiples observations, de façon à

---

<sup>77</sup> KNOWLES Chris, MICHAEL Joseph, *Our Gods Wear Spandex: The Secret History of Comic Book Heroes*. San Francisco, Calif.: Weiser Books, 2007.

<sup>78</sup> L’idée de ce travail est née en 2005.

<sup>79</sup> ECO, Umberto. *De Superman au Surhomme*. Paris: Librairie Générale Française, 1995.

<sup>80</sup> JEFFORDS, Susan, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1994.

<sup>81</sup> REYNOLDS, Richard. *Super Heroes: a Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

alimenter notre réflexion, et à produire un faisceau d'arguments qui cernent, autant que faire se peut, le thème du déclin dans les textes filmiques de 1978 à 2012. Nous ne pouvions donc faire l'économie d'une taxonomie, aussi sommaire soit-elle.

Avant de détailler le corpus cinématographique qui a servi de support à cette thèse nous nous devons également de préciser que les références à la bande dessinée sont absentes de ce travail, à de très rares exceptions près. Il ne sera pas non plus ici fait mention de transmédialité (du film au jeu vidéo, par exemple, ou bien à d'autres supports). Il est ici question de cinéma avant toute chose, avec quelques très brèves références aux dessins animés ayant une thématique originale, c'est-à-dire strictement indépendante des narrations superhéroïques existantes.

La définition initiale d'un corpus permettant d'étudier le déclin du superhéros après le 11 Septembre s'est donc assorti de la nécessité de procéder à divers classements à l'intérieur de la masse de textes disponibles pour structurer notre argumentaire. Nous avons donc beaucoup avancé dans un premier temps sur la base de notre analyse personnelle des textes du corpus, de manière inductive, et isolé les éléments décadents sur la foi de notre intuition. Les ouvrages les plus intéressants qui concernent le superhéros américain au cinéma (et non pas ailleurs) ne sont arrivés que beaucoup plus tard. De fait les travaux de chercheurs comme Jean Ungaro ont été publiés en 2005 et 2010<sup>82</sup> ; les compilations d'articles de Haslem, Ndalianis, et Mackie ne sont arrivées qu'après 2007<sup>83</sup> ; l'analyse du féminisme moderne, revu et corrigé par Susan Faludi, date de la fin 2007<sup>84</sup> ; nous avons découvert les multiples fulgurances de Scott Bukatman lors d'un colloque organisé à Yale en 2009, pour ne citer que ces auteurs-là. Enfin l'analyse majeure de Dan Hassler-Forest sur la politique des superhéros ne précède que de quelques mois la fin de notre travail<sup>85</sup>. D'autres ouvrages récents confirment généralement le bien-fondé de notre intuition, comme nous le verrons ci-après. Le genre superhéroïque fait couler beaucoup d'encre aujourd'hui. Voyons ce qui a présidé à notre sélection.

---

<sup>82</sup> UNGARO, Jean. *Américains Héros de Cinéma*. Paris: Editions L'Harmattan, 2005, et *Le Corps de Cinéma: Le Super-Héros Américain*. Paris: Editions L'Harmattan, 2011.

<sup>83</sup> HASLEM, Wendy, NDALIANIS, Angela, et MACKIE, C.J. (Dirs.). *Super/heroics: From Hercules to Superman*. Washington, DC: New Academia Publishing, LLC, 2007. Cet ouvrage recense des avis pertinents de Peaslee, Coogan, en sus des textes des rédacteurs eux-mêmes.

<sup>84</sup> FALUDI, Susan. *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. NYC: Metropolitan Books, 2007.

<sup>85</sup> HASSLER-FOREST, Dan, *Capitalist Superheroes : Caped Crusaders in the Neoliberal Age*,. Ropley: Zero Books, 2012. L'ossature de cet ouvrage repose sur une thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Amsterdam en 2011.

### 0.3. Qu'est-ce qu'un superhéros ?

Le terme « super héros » (en deux mots), est la propriété commerciale (*trademark*) conjointe de *DC Comics* (*Detective Comics*) et *Marvel Comics*<sup>86</sup>. Il vient donc du monde de l'édition papier, et plus précisément de la bande dessinée. Le superhéros est l'héritier d'une tradition datant des années 1880, qu'on appelait « pulp fiction » pour la piètre qualité de son support. Le terme « pulp » se réfère à la pâte à papier de mauvaise qualité sur laquelle étaient imprimées les histoires. Le récit de superhéros est donc passé, en un siècle et demi, d'une diffusion confidentielle sur papier de mauvaise facture à la culture populaire de masse, grâce au plus cher des médias : le cinéma.

Définissons, avant toute chose, ce qu'est un superhéros et par extension logique, ce qu'est un film de superhéros. Il existe de nombreux travaux dans ce domaine. Oropeza<sup>87</sup> propose par exemple une taxonomie élaborée en 7 points : superpouvoirs (mais avec des exceptions notables comme Batman, Rorschach, et *The Punisher*) ; puissance donnée accidentelle souvent par le biais de la science (Spider-Man, Flash, Fantastic Four, Hulk, Daredevil, X-Men, Dr. Manhattan) ; costumes et/ou identité secrète (par exemple Superman, Batman, Wonder Woman, Spider-Man, Flash, Captain Marvel, Thor, Iron Man) ; statut d'orphelin ou parents disparus ou absents (Superman, Batman, Spider-Man, Hulk, Wolverine/X-Men, Daredevil, Rorschach) ; l'état qui précède est souvent le fait d'une circonstance dramatique ou d'un crime qui motivera leur action vengeresse (Superman, Batman, Spider-Man, Fantastic Four, Daredevil, Iron Man, *The Punisher*) ; relations conflictuelles avec la loi, et lui préférant le plus souvent la justice (Batman, Spider-Man, Daredevil, Wolverine/X-Men, Silver Surfer, The Punisher) ; origines nobles, et aspiration semi-divines, voire messianiques (Superman, Wonder Woman, Thor, Captain Marvel, Silver Surfer, Green Lantern, Dr. Manhattan). Mais ce travail, au demeurant remarquable, ne dit pas en quoi les superhéros se ressemblent, et ce qui constitue fondamentalement leur superhéroïtude. Où se trouve(nt) donc leur(s) dénominateur(s) commun(s) ?

Nous avons trouvé des éléments de réponse plus simples et plus satisfaisants chez Peter Coogan, lequel commence par admettre en toute honnêteté que « unlike the western, the detective and the

---

<sup>86</sup> Nous ne nous arrêterons pas sur les distinctions entre les deux maisons d'édition, car elles ne nous semblent pas participer à notre thème premier.

<sup>87</sup> OROPEZA, B. J. « Introduction: Superhero myth and the restoration of paradise ». In OROPEZA, B. J. (Dir.). *The Gospel According to Superheroes: Religion and Pop Culture*. New York: Peter Lang, 2005, pages 1-2.



gangster genres, the superhero genre is not well defined.<sup>88</sup> »

Coogan démontre que le film de superhéros est un genre en faisant valoir le caractère formulaïque<sup>89</sup> des textes qui le composent (par exemple le costume, ou bien l'identité secrète de Superman) ; le raffinement à l'extrême (la parodie, par exemple) qui permet non seulement un regard critique sur la formule elle-même, mais qui installe *de facto* son concept. Impossible en effet de se moquer d'une chose qui n'existe pas ; enfin la qualification (*naming*) qui permet historiquement de constater l'apparition du phénomène dans le langage professionnel. Sur la foi de ces trois critères, le genre superhéroïque daterait donc de 1942. C'est dire qu'à cette date le texte superhéroïque a été normalisé et admis en tant que genre par une communauté raisonnablement importante d'individus quatre ans seulement après sa naissance, qui survint avec la première bande dessinée de Superman, en 1938<sup>90</sup>. Nous reviendrons sur la question des formules et recettes du genre un peu plus tard.

Afin de ne pas réduire le concept de superhéros à une expression trop étriquée, Coogan utilise quelques critères de reconnaissance, basés sur des concepts simples tels que : défense de l'opprimé, superpouvoirs et identité<sup>91</sup>.

La défense de l'opprimé, qui inclut également une notion de mission particulière, ne suffit pas à définir le genre. La mission, ainsi que la défense de la veuve et de l'orphelin, appartiennent à de nombreux autres genres, comme le policier ou le western. Ce seul critère ne saurait donc suffire.

Mais pour affiner ce premier concept, disons également que ladite mission doit généralement révéler une certaine noblesse de cœur et de caractère. C'est le fameux adage de l'Oncle Ben chez Spider-Man : « à grand pouvoir, grande responsabilité ». Cet adage correspond à une certaine

---

<sup>88</sup> COOGAN, Peter. « The Definition of the Superhero », in HASLEM, Wendy, NDALIANIS, Angela, et MACKIE, C.J. (Dirs.). *Super/heroes: From Hercules to Superman*. Washington, DC: New Academia Publishing, LLC, 2007, page 21. Une partie de ces conclusions se retrouve également dans un ouvrage du même auteur, COOGAN, Peter M, et O'NEIL, Dennis. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin, TX: MonkeyBrain Books, 2006. Ce dernier ouvrage traite du genre dans tous ses supports.

<sup>89</sup> Coogan utilise la méthodologie et les trois tests de Schatz : « privilege, refinement and naming », dans SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, New York: Random House, 1981.

<sup>90</sup> SUNDELL, Abner, « Crash the Comics », dans *The Writer's 1942 Yearbook*, cité par COOGAN, Peter. « The Definition of the Superhero », in HASLEM, Wendy, NDALIANIS, Angela, et MACKIE, C.J. (Dirs.). *Super/heroes: From Hercules to Superman*. Washington, DC: New Academia Publishing, LLC, 2007, page 24.

<sup>91</sup> COOGAN, Peter. « The Definition of the Superhero », in HASLEM, Wendy, NDALIANIS, Angela, et MACKIE, C.J. (Dirs.). *Super/heroes: From Hercules to Superman*. Washington, DC: New Academia Publishing, LLC, 2007, pages 24-28.

morale qui est le seul trait véritablement judaïque (sinon judéo-chrétien, par héritage<sup>92</sup>) de l'univers superhéroïque, lequel est, rappelons-le, agnostique, par essence – ou par nécessité commerciale.

Cette noblesse de caractère s'applique à un grand nombre de personnages, de Superman au Captain America. Cela étant posé, on peut tout de même s'interroger sur la hauteur des sentiments de Hulk, de Hellboy ou de Ghost Rider et d'autres personnages qui ont un mal fou à contrôler leurs pulsions, et dont les motivations de base semblent plus guidées par la vengeance que par le désir de faire le bien. Et pourtant notre intuition, et la réaction des journalistes et du grand public à l'égard de ce type de héros, montre bien que ces personnages plutôt négatifs appartiennent également au genre superhéroïque. Tout superhéros qui se respecte a une mission, qu'il s'est donnée à lui-même. D'emblée, on constate que l'on doit utiliser un spectre large pour retenir dans les mailles de notre corpus un grand nombre de textes, en ajoutant pouvoirs et costumes aux critères de sélection.

Le superpouvoir devrait être l'élément décisif qui permet de classer un film dans le genre superhéroïque. Superman, Thor, Spider-Man, Captain America, ou la plupart des X-Men sont doués de pouvoirs surhumains. Cependant, ce n'est pas le cas de Batman, en 2008 pas plus qu'en 1989<sup>93</sup> ; non plus que celui de Iron Man, qui utilise lui aussi le pouvoir prothétique de la technologie pour arriver à ses fins ; non plus d'ailleurs, dans un style moins sérieux, plus ironique, voire amer, que les trois superhéros de *Kick-Ass* (2010) ; ou bien enfin que le protagoniste de *Super* (2010), qui se masque pour devenir Crimson Bolt chaque soir après ses heures de bureau. Présence et absence de superpouvoirs sont, selon nous, des éléments signifiants qui vont non seulement nous faire admettre tel ou tel texte dans notre corpus, mais aussi nous permettre de classer les textes superhéroïques entre eux, de manière diachronique et synchronique. On pourra ainsi admettre dans le cercle de notre recherche des héros qui ne sont pas forcément super : des héros, et non pas des superhéros. Laquelle différenciation conduit à penser que certains superhéros ont perdu leur préfixe, par exemple, ou bien encore que des quidams peuvent se positionner à la place du superhéros quand celle-ci est laissée vacante.

Le dernier point mentionné par Peter Coogan<sup>94</sup>, celui de l'identité, est sans doute le plus important

---

<sup>92</sup> SEBBAN, Joël. « La genèse de la 'morale judéo-chrétienne' », Étude sur l'origine d'une expression dans le monde intellectuel français », in *Revue de l'histoire des religions* 2012/1 (Tome 229), 2012, pages 85-118.

<sup>93</sup> Date de sa première apparition marquante sur grand écran.

<sup>94</sup> COOGAN, Peter. *The Definition of the Superhero*, in HASLEM, Wendy, NDALIANIS, Angela, et MACKIE, C.J. (Dir.). *Super/heroes: From Hercules to Superman*. Washington, DC: New Academia Publishing, LLC, 2007, page 26.

à nos yeux. Si l'on ne devait retenir comme seul critère de superhéroïtude que l'identité double (Parker/Spider-Man), alors on ne pourrait retenir des personnages tels que Hellboy par exemple. Plus que la notion de double identité, c'est celle de l'identité masquée qui va permettre de ranger le film dans le genre superhéroïque. C'est le costume qui fait le superhéros, ou, comme l'exprime Coogan : « ces costumes sont les représentations iconiques de l'identité du superhéros<sup>95</sup> ». De fait le costume est iconique en ce qu'il est simplification, composé de couleurs primaires, et qu'il se démarque ostensiblement du réel, qui est composé de teintes plus nuancées (cf. point 2.2). Et le costume est masque, même s'il ne cache pas le visage<sup>96</sup>, ce qui est le cas pour Hellboy ou bien encore pour Superman. Le nom du superhéros lui-même est signe du masque. C'est son nom de scène, à l'opposé de son nom courant dans la vie de tous les jours. Autrement dit, il n'y a pas de superhéros sans costume, sans nom de scène ou toute autre forme de masque, qui éloigne symboliquement le superhéros du monde réel<sup>97</sup>, et le place sur le théâtre de ses exploits.

Tableau 3 : Superhéros et attributs

Nom	Mission	Pouvoirs	Costume
<b>Superman</b>	X	X	X
<b>Batman</b>	X		X
<b>Crimson Bolt</b>	X		X
<b>Zorro</b>	X		X
<b>Super</b>	X		X
<b>Ghost Rider</b>	?	X	X
<b>Hellboy</b>	X	X	X
<b>Hancock</b>	?	X	X (nom)

Zorro est par exemple, qu'on le veuille ou non, un superhéros, sans pouvoir, avant la lettre. Il partage donc un certain nombre de traits avec Batman. C'est un nanti, comme lui, et sa richesse est horizontale (espace), alors que celle de Batman est verticale (gratte-ciels). Mais nous ne nous pencherons pas plus en détail sur le cas du « renard » masqué. Notre propos premier est d'analyser le déclin du superhéros, et nous n'aurons qu'une seule remarque à faire à propos de Zorro dans le

<sup>95</sup> COOGAN, Peter. *The Definition of the Superhero*, in HASLEM, Wendy, NDALIANIS, Angela, et MACKIE, C.J. (Dir.). *Super/heroes: From Hercules to Superman*. Washington, DC: New Academia Publishing, LLC, 2007, page 26. Texte original : « iconic costume, which typically expresses his biography or character, powers, and origin ».

<sup>96</sup> Superman a le même visage que Clark Kent, et pourtant, à aucun moment au sein des diverses diégèses de la franchise un quelconque personnage ne fait le lien entre Kent et Superman.

<sup>97</sup> Là encore, il y aurait un certain nombre d'exceptions. Hancock est-il déguisé (en clochard) ? Max Payne est-il déguisé (en détective) ?

cadre de ce travail : il a un fils, Joaquin, dans *The Legend of Zorro*, en 2005, et cette paternité nous intéresse (voir le corps du superhéros). De la même manière, nous nous limiterons, pour les autres films, à l'examen de superhéros qui nous semblent entrer dans le processus de déclin qui est le centre de notre thèse.

Au final, nous admettrons au sein de notre corpus tout texte filmique qui satisfera au moins deux des critères ci-dessus. Ce que nous pouvons illustrer par le tableau ci-dessus, qui ne contient que quelques exemples parmi les plus marquants. Hancock ne porte pas de costume particulier, mais le signe qui le cache est son nom : un nom de scène, qui n'est ni prénom, ni nom de famille<sup>98</sup>.

Il reste un cas particulier (retenu tout de même) n'entrant pas dans ce tableau, et qui mérite un court développement : celui de *Max Payne* (2008). Max Payne est un personnage de détective privé égaré dans un monde de superhéros. Sa mission première est de traquer les meurtriers de son épouse. Il découvre assez vite un complot impliquant une très puissante société pharmaceutique, laquelle travaille à créer des super-soldats à l'aide d'une drogue baptisée Valkyr. On le comprend : le superhéros n'est pas Max Payne, mais bien le supersoldat, devenu quasi-invincible, mais également maléfique. Le rôle de Max Payne dans ce contexte est donc, curieusement, de débusquer le(s) superhéros, et le marionnettiste qui le(s) pilote. Il s'agit là d'une extension sensible du périmètre des films de superhéros. *Max Payne* est un film de superhéros dans lequel le superhéros est associé au méchant. Le superhéros se trouve du côté du mal et non plus du côté du bien. En conséquence, *Max Payne* est un film de superhéros dans lequel le héros n'est qu'un homme, ce qui donne matière à réflexion, et fragilise implicitement la définition du superhéros.

Tableau 4 : Le cas particulier de Max Payne

Nom	Mission	Pouvoirs	Costume
Max Payne	X	--	X (NYPD ?)

Enfin, un dernier point mérite éclaircissement : notre corpus ne comprendra que des films postérieurs à l'année 1978, car, par convention, nous considérons que le genre superhéroïque au cinéma ne commence qu'avec *Superman* (1978). Ce point peut paraître curieux, puisque des films et séries télévisées (voire radiophoniques) relatant les aventures de superhéros ont vu le jour dès les années 1940. Il y aurait quatre raisons au moins à cela.

<sup>98</sup> Comparable aux pseudonymes d'acteurs français des années 1930 à 1940 : Raimu, Fernandel, Bourvil, etc.

La première, bien connue des amateurs de superhéros, sans qu'on puisse en retracer l'origine certaine, est que Superman n'évoluait pas dans les airs de manière convaincante avant 1978, sinon à l'aide d'expédients visuellement peu convaincants. En 1978 le spectateur a l'illusion que Superman vole. La maturation des effets visuels au milieu des années 1970, avec notamment la banalisation de l'incrustation sur fond bleu (puis vert), a permis d'imprimer sur celluloïd ce qui paraissait autrefois irréalisable.



Illustration 13 : A gauche, *Batman* (1966) : la fameuse scène de l'échelle de corde et du requin explosif. Il s'agit d'un film indigent, d'un autre âge, basé sur la péripétie. A droite, *Superman* (1978) : « You'll Believe a Man Can Fly! ». Incrustation, effets spéciaux, et naissance d'un genre.

La seconde est d'ordre métaphysique. Les films qui ont précédé n'étaient qu'une suite de péripéties vécues par des personnages surhumains, mais sans véritable dimension humaine. Le très kitsch, et très bon marché, *Batman* (1966) est un film de Batman avec Batman et Robin, mais qui délaisse volontiers Bruce Wayne, la facette terrestre du Chevalier Noir. *Superman* (1978) développe non seulement la figure de Superman, mais aussi le personnage de Clark Kent, avec une touche de morale judéo-chrétienne. L'intérêt des plus grands films de superhéros depuis 1978 réside principalement dans cette dualité, et de la relation du superhéros avec son Némésis. Ces textes développent une réflexion sur l'*homo americanus*, coincé entre la tentation d'abuser de la puissance (figure du superméchant, la troisième pointe du triangle) et la nécessité de réfréner cette pulsion (superhéros). Nous développerons cet aspect de notre étude au point 2.2. La lutte contre le crime, point d'ancrage des narrations antérieures, n'est qu'un prétexte, au sens qu'elle précède le véritable sous-texte du film, et que ce prologue sert d'alibi à la diégèse qui va suivre, et d'hommage aux codes discursifs qui l'ont précédée.

Troisièmement, *Superman* (1978) est non seulement un film très cher, en 70 mm et son Dolby, mais c'est surtout une production qui s'est donné les moyens d'engager une équipe des meilleurs artistes hollywoodiens du moment pour réussir dans son entreprise. Aux côtés du réalisateur Richard

Donner on trouve : le chef-opérateur Geoffrey Unsworth<sup>99</sup> derrière la caméra ; l'écrivain Mario Puzo<sup>100</sup> à la plume ; le compositeur John Williams<sup>101</sup> aux claviers. Marlon Brando apporte la garantie qualitative nécessaire à une distribution emmenée par des acteurs très peu connus comme Christopher Reeve et la Canadienne Margot Kidder.

La majorité des films de superhéros depuis 1978 ont suivi cette tradition d'excellence. En conséquence, les plus grands metteurs en scène, venus du monde entier, se bousculent pour réaliser « leur » film de superhéros, de Tim Burton à Bryan Singer, en passant par les Frères Nolan ou Sam Raimi. Les productions coûtent très cher et ne peuvent donc être financées que par de grands studios : les « majors ».

La dernière raison, qui découle de la précédente, est que ce film a pour la première fois inscrit le nom d'un superhéros dans la culture de masse, essentiellement de par ses résultats commerciaux. La bande dessinée connaissait depuis 1938 une diffusion confidentielle (« niveau subalterne » par rapport à d'autres formes d'art), amplifiée par la radio, la télévision puis les débuts timides sur grand écran (phase de « respectabilisation »). Le statut instantané de *Superman* le film (pas forcément le premier) en tant que blockbuster impose un genre inconnu jusqu'alors, et donne instantanément au genre ses lettres de noblesse. Il devient « dominant ». Comme l'exprime Partible, « [This movie] became the model for the superhero film and elevated the genre from B-movie to the A-list.<sup>102</sup> » Nathalie Dupont, quant à elle, parle de recette à blockbuster, pour un « chapiteau » sous lequel on va pouvoir vendre quantité de produits dérivés :

Since the « hit-driven » 1970s, Hollywood has churned out films that follow the blockbuster formula: they are very expensive to produce and market, are released according to the saturation release system and often feature simplistic characters, fast-paced action, many special effects and a loud soundtrack. All this can then be translated into all sorts of toys, games and other goods that make up the bulk of merchandising. These costly films, also known as tentpoles, have now become what studios consider as the main solution to save a bad year as far as profits are concerned, and when one looks at the adventures of comic book superheroes, it is possible to see that they perfectly fit

---

<sup>99</sup> Geoffrey Unsworth est le chef-opérateur de *Cabaret* (1972) et *Tess* (1979).

<sup>100</sup> Mario Puzo est l'auteur de *The Godfather*, paru en 1968.

<sup>101</sup> Dans sa carrière John Williams a reçu 41 nominations aux Oscars, et cinq statuettes.

<sup>102</sup> PARTIBLE, Leo. « Superheroes in film and pop culture: Silhouettes of redemption on the screen ». In OROPEZA, B. J. (Dir.). *The Gospel According to Superheroes: Religion and Pop Culture*. New York: Peter Lang, 2005, pages 229-254.

the recipe for a potential blockbuster.<sup>103</sup>

Les grandes écuries en place (les maisons d'édition *Marvel* et *DC Comics*) vont se précipiter sur ce qui apparaît de prime abord comme un filon, efficacement secondées ou précédées par les majors. Ils seront suivis d'éditeurs plus petits<sup>104</sup>, tel *Image Comics*<sup>105</sup>. La plupart déchanteront, jusqu'au début du vingt-et-unième siècle, qui ouvre à tous un marché de masse.

#### **0.4. Création, continuité, *retcon*, *reboot*, *remake*, et *crossover***

A ce stade, il est utile de définir quelques éléments de lexique qui vont mettre en lumière certains objets filmiques remarquables, pour leur singularité ou leur contexte, au sens le plus large. Cette terminologie sera utilisée ensuite pour l'étude comparée des textes du corpus.

Tout d'abord, les créations sont des figures de superhéros sans antécédent dans le monde de la bande dessinée. Une création est un prototype qui est le reflet de son époque, mieux que n'importe quel autre texte superhéroïque, sans le prisme parasitaire d'éléments définis préalablement ailleurs, et notamment dans la bande dessinée, pour d'autres motifs et d'autres configurations historiques et sociétales. *Hancock* (2008) est le meilleur exemple d'une création, mais également *The Incredibles* (2004), *Volt* (2008) ou *Megamind* (2010) pour ce qui est des dessins animés. Une création peut venir d'autres sources que les comics, comme *Max Payne* (2008), qui était à l'origine un jeu vidéo. La genèse du jeu, en 2001, n'a rien à voir avec le 11 Septembre, mais le film de 2008 porte des stigmates implicites de la guerre en Irak. En effet, au cours de son enquête, Max Payne découvre un complot militaire visant à créer un super soldat américain.

---

<sup>103</sup> DUPONT, Nathalie. « Hollywood adaptations of comic books in a post-9/11 context: The economic and cultural factors », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2011. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/5419>.

<sup>104</sup> Il y aurait eu plus de 300 maisons d'édition de bande dessinée aux États-Unis, à travers les âges ; contre une douzaine de grands studios capables de monter un projet de financement de films de superhéros. Il en résulte donc un goulot d'étranglement sur les possibilités de production de projets multiples, eu égard à la taille de budgets, mais aussi en fonction des équipes techniques disponibles.

<sup>105</sup> La maison Image Comics fut fondée par des déçus de Marvel au début des années 1990. Tous ces artistes et scénaristes, créateurs de franchises de moindre renommée, étaient attirés chez Image par la perspective de droits d'auteur qui leur étaient refusés ailleurs. Cet exode fut baptisé X-odus car bon nombre d'entre eux travaillaient sur les X-Men de Marvel avant leur départ. Image était en fait constituée de 6 petits studios indépendants. Voir à ce sujet l'ouvrage de KHOURY, George : *Image Comics: The Road To Independence*. TwoMorrows Publishing, 2007.

La continuité concerne un superhéros décliné de la même manière sur plusieurs films. Chaque film est donc une « sequel », une suite plus ou moins logique de narrations engageant le même superhéros contre des ennemis généralement distincts les uns des autres. Contrairement au monde de la bande dessinée, la continuité au cinéma a une limite. Il est communément admis aujourd'hui à Hollywood, sans doute également par pure superstition, qu'on ne doit jamais produire plus de trois films du même superhéros à la suite. La raison en est historique. Les trois premiers films de la franchise *Superman* (1978, 1980, 1983) ont rapporté beaucoup d'argent à son distributeur, Warner Bros. Pictures. Le quatrième, *Superman IV - The Quest for Peace* (1987) a été un fiasco. Les trois premiers films de *Batman* (1989, 1992, 1995) ont été des succès. Le quatrième, *Batman & Robin* (1997) a été un fiasco. Il nous paraît, dans l'un et l'autre cas que cette loi du quatrième film fatidique est due à d'autres facteurs, et notamment à une désadaptation de chacun des quatrièmes films mentionnés ci-dessus à leur époque et au goût du public. Mais on a vu Christopher Nolan s'engager, en vertu de cette règle, sur une trilogie de *Batman* (2005, 2008, 2012). Le réalisateur se dit aujourd'hui prêt à consacrer le reste de sa carrière à d'autres projets. Notons au passage que la même poisse ne semble pas affecter *The Amazing Spider-Man* (2012), un *reboot* complet de la franchise après trois films de Sam Raimi (2002, 2004, 2007), ou bien encore la tétralogie Bourne (2002, 2004, 2007, 2012). Quoi qu'il en soit, les objets filmiques de ces continuités classiques, trilogies et quatrièmes films, seront tout à fait intéressants à observer les uns, isolément, et avec les autres, dans un contexte diachronique. Comme le souligne David Bordwell, « Rebooting modernizes the mythos by reinterpreting it in a thematically serious and graphically daring way.<sup>106</sup> »

Il existe un autre type de continuité, que nous qualifierons de « croisée ». Elle concerne une continuité logique qui dépasse le strict cadre des franchises, et fonctionne par héritage, d'un superhéros à l'autre, quelle que soit son écurie (DC ou Marvel). Avant 2005, en effet, il était hors de question pour *Superman*, *Batman*, et *Spider-Man* de fonctionner en même temps (voir tableau ci-dessous). La superhéroïtude pouvait être représentée par un seul superhéros à la fois, pour des raisons que nous verrons plus tard (voir chapitre sur les couleurs). Donc chacun de ces personnages va porter, successivement, les couleurs du mythe. La continuité croisée est d'autant plus facile à appréhender, et à admettre, que certaines familles (virtuelles, et limitées en nombre) de créateurs tirent les ficelles des *blockbusters* les plus populaires, après 1995 environ. Ainsi Christopher Nolan, auteur de la trilogie de *Batman* (2005-2012) est aussi le producteur de *Man of Steel* (2013), dont le scénariste est David Goyer ; lequel David Goyer a commis lui-même une douzaine de films

---

<sup>106</sup> BORDWELL, David. « Superheroes for sale », *David Bordwell's website on cinema*, 16 août 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/08/16/superheroes-for-sale/>.



superhéroïques, en tant qu'auteur ou metteur en scène. Bryan Singer réalise l'iconique *X-Men* (2000), et quelques-uns des suivants, mais aussi *Superman Returns* (2006), etc. On va donc nécessairement retrouver les mêmes thématiques, voire les mêmes obsessions, d'une franchise à une autre, parce que nombre de créatifs sont communs à ces cercles, quels que soient les décisionnaires et bureaucrates en place dans les différents studios.

Le terme *reboot*, que nous venons d'utiliser fait référence à une réécriture partielle du mythe selon des lignes narratives diamétralement opposées les unes aux autres. Par exemple, *The Amazing Spider-Man* (2012) donne à l'homme-araignée une petite amie nommée Gwen Stacy<sup>107</sup>, ce qui le situe dans un passé antérieur au film de 2002 et aux deux suivants, où l'objet de son amour s'appelle Mary Jane Watson. En 2002, Spider-Man était transhumain (partiellement araignée). En 2012, les toiles qu'il projette sont le résultat de la mécanique, et non de la biologie. Un *reboot* offre des points de vue contrastés sur une figure de superhéros dans des contextes culturels différents. Il est donc tout à fait intéressant de pouvoir comparer deux de ces textes dans une perspective diachronique. Chaque film de la franchise *The Punisher* (1989, mais surtout 2004 et 2008) est un *reboot*, avec un nouvel acteur dans le rôle éponyme (Dolph Lundgren, Thomas Jane, et Ray Stevenson), et une histoire des origines sensiblement distincte. La motivation du personnage de Frank Castle pour tuer tout criminel se trouvant sur sa route est la même. Ce anti-héros cherche à venger la mort de sa femme et de sa fille, mais les circonstances de ces deux morts est chaque fois différente, comme le sont ses cibles.

#### **Continuité classique**

*Superman* (1978)                      *Superman II* (1980)                      *Superman III* (1983)

#### **Continuité croisée**

*Superman* (1978)                      *Batman* (1989)                      *Spider-Man* (2002)

Le *reboot* fait le plus souvent intervenir une notion de « *retcon* » (ou « retroactive continuity »), c'est-à-dire justement cette faculté de changer des traits plus ou moins marquants d'un mythe, comme ci-dessus. Le *retcon* a néanmoins ses limites, qui sont sous-entendues plutôt qu'explicites. On n'a jamais vu, par exemple, Clark Kent (franchise *Superman*, avec cinq films au total) troquer son

---

<sup>107</sup> Gwen Stacy est la première petite amie de Peter Parker en 1965. Elle est aussi le seul personnage qui meure dans la bande dessinée de 1973. Elle ne fut jamais ressuscitée, contrairement à ce qui se fait généralement dans les *comics*.

stylo de journaliste contre le micro d'un présentateur, comme il aurait pu le faire en 2006. Le *retcon* au cinéma ne va donc pas changer les contours de la silhouette du superhéros. Il est intéressant de noter que le *retcon* ne touche pas non plus ouvertement à des sujets sociaux. Des thèmes sociopolitiques, tel l'avortement ne sont jamais abordés dans ces textes. On n'a jamais vu non plus, par exemple, Batman, Iron Man ou Superman, être victime d'un chantage sexuel ou autre tentative d'extorsion, tous faits divers dont la presse américaine est friande. On pense notamment aux problèmes rencontrés par certains athlètes<sup>108</sup>, comme Kobe Bryant, Magic Johnson ou Tiger Woods. Comme l'exprime Terry Kading, il n'y a aucun « Policyman » (ou Ethicman) au panthéon des superhéros :

These [Superheroes] are not beings, or « philosopher kings » with intentions to pontificate on « human issues » or prescribe a « proper course » of action (i.e. Superman on abortion, Batman on taxation). There are no policy experts in the superhero line-up, no « Policyman! »<sup>109</sup>

D'une manière générale le monde des superhéros n'est pas affaire de mœurs, mais plutôt de richesse (financière, matérielle, intellectuelle, scientifique, industrielle, technologique, etc.) et de morale vis à vis de cette richesse, laquelle constitue en soi un pouvoir, et dont le contrôle mesuré est l'enjeu du film superhéroïque traditionnel. Et tout contexte social y est suggéré plutôt qu'exprimé ouvertement, selon la règle du « *show, don't tell* ». Dans ces conditions, toute exception à ce principe devient remarquable. C'est le cas notamment du film *The Punisher - War Zone* (2008), avec le dialogue suivant :

Loony Bin Jim: That was fun... Now, let's go kill Castle in his miserable hole.  
Jigsaw: No, not yet. We're gonna have ourselves a little bit of fun with this. Next time he has to face us and a fucking army.  
Loony Bin Jim: Where do we get the army from?  
Jigsaw: Just like Uncle Sam, Bro. We recruit in troubled neighborhoods. Offer a hundred grand towards a college education they'll never get, and promise nobody ever has to go to Iraq.<sup>110</sup>

Cet échange entre le superméchant et son frère dément est tout à fait inhabituel dans un genre qui

---

<sup>108</sup> L'athlète de haut niveau, comme nous le verrons dans ce travail, est à la base du corps superhéroïque.

<sup>109</sup> KADING, Terry. « Drawn into 9/11: But where have all the superheroes gone? », in MCLAUGHLIN, Jeff (Dir.). *Comics as Philosophy*. Jackson (Miss.): University Press of Mississippi, 2012, page 210.

<sup>110</sup> *The Punisher - War Zone* (2008).

cherche avant tout le consensus. Mais il s'explique en partie par le fait que la réalisatrice Lexi Alexander est citoyenne allemande. Un long combat l'a d'ailleurs opposée à Lions Gate à la sortie de cette production (qui n'a pas connu un grand succès), pour une multiplicité de raisons, dont la violence extrême du film<sup>111</sup>. Ce texte nous a conduit à mesurer l'influence de l'étranger dans l'univers des superhéros. Lexi Alexander est une femme, contrairement à l'immense majorité de ses confrères aux commandes d'une telle production. Mais elle est également étrangère, comme 40% des réalisateurs de films superhéroïques de 2000 à 2012. Nous reviendrons sur cet aspect des choses tout au long de ce travail.

La différence entre un *reboot* et un *remake* est subtile. On peut dire qu'un *remake* est censé raconter la même histoire à des années de distance. Il n'y a pas, dans notre corpus, de *remake* au sens strict de cette définition. *Batman* (1989) apparaît bien distinct de *The Dark Knight* (2008), puisque les deux films ne racontent que partiellement la même histoire. La valeur du supervillain, le Joker, dans l'un et l'autre texte est complètement opposée, comme nous le verrons dans le cadre de ce travail. Il en va de même pour *Superman* (1978) et *Superman Returns* (2006), puisque le premier présente un superhéros triomphant, alors que le second le montre déclinant.

Le terme « reboot », utilisé partout pour *The Amazing Spider-Man* (2012), paraît cependant inadapté dans ce cas précis. Le terme « prequel » serait plus juste, puisque ce film reprend les fils narratifs de l'homme-araignée avant la trilogie de Sam Raimi. Un autre exemple de prequel est *X-Men - First Class* (2011) qui relate la création du groupe de mutants en 1944, puis leur rôle dans la crise internationale de la Baie des Cochons. Ce texte ne fait que réécrire avec humour un épisode de l'histoire humaine. Alors qu'un film comme *Watchmen* (2008) la réinvente tout à fait. La diégèse de *Watchmen* intervient dans une Amérique uchronique qui n'a pas mis Nixon à la porte de la Maison Blanche, et où la menace soviétique est plus prégnante que jamais. Ces deux textes nous ont conduit à examiner les interactions entre l'histoire humaine et les diégèses superhéroïques, ce dont nous parlerons dans la partie sur la mémoire et le monde, au point 3.4.

Le phénomène du *crossover* se manifeste à plusieurs reprises à l'intérieur de notre corpus. Il est de nature multiple. Il peut s'agir, par exemple, d'une apparition furtive (anglais : « cameo ») d'un superhéros dans le film d'un autre superhéros (Nick Fury, patron du S.H.I.E.L.D, et maître à penser des *Avengers*, dans *Iron Man 2*) ; mais également d'une production où plusieurs superhéros sont

---

<sup>111</sup> STEWART, Ryan. « Lexi Alexander on Punisher's Behind The Scenes War Zone », in [www.SuicideGirls.com](http://suicidegirls.com), 5 décembre 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://suicidegirls.com/interviews/Lexi+Alexander+on+Punisher%27s+Behind+The+Scenes+War+Zone/>.

réunis, comme *The Avengers* (2012). On constate fort logiquement qu'une telle configuration ne fait pas la part belle à chacun des superhéros invités, ce qui, en soi, n'est pas un signe de prospérité. Il y a toujours un superhéros qui est mis en avant, comme c'est le cas pour Iron Man dans *The Avengers* (2012). Mais ces observations du phénomène du *crossover* nous ont permis de réfléchir à la manière dont certains autres objets filmiques, *Max Payne* (2008) par exemple, sont construits comme des *crossovers*, pour la raison que nous avons évoquée plus haut. D'une certaine manière, le superhéros peut donc être ailleurs, au sein d'un film donné.

Enfin, deux notions lexicales, qui concernent les mythes multiples et les corps multiples, méritent un développement à part.

## 0.5. Monomythes et polymythes

Nous nous sommes ensuite interrogé sur le nombre et la portée des corps du superhéros. Il convient tout d'abord de distinguer ce que nous appellerons les grands mythes uniques, tels Batman, Superman et Spider-Man, des autres, moins heureux du point de vue de leurs recettes, le cas de la franchise *X-Men* étant un cas à part, que nous traiterons plus tard. Pourquoi ces films-là ont-ils plus de succès que les autres ? Ces trois exemples sont ce que nous appellerons des films superhéroïques monomythiques, ou films à un seul mythe superhéroïque, nous éloignant sensiblement de l'archétype développé par Jewett et Lawrence, sur la base du protomodèle développé par Joseph Campbell, en 1949, qui ne favorise pas la sérialisation, mais l'histoire unique<sup>112</sup>. L'archétype « monomythe » de Jewett et Lawrence<sup>113</sup> réduit le monomythe initial à sa plus simple expression : la paix d'une communauté est rompue par un événement que les autorités locales sont incapables de gérer ; le héros intervient, remet les choses en ordre, et disparaît dans le soleil couchant. La recette est forcément trop réductrice. Elle ne suffit à couvrir l'ensemble des textes de notre corpus (les antihéros, par exemple), ni à décrire le déclin de la figure du superhéros. Ce qui nous intéresse dans cette étiquette de « monomythe » n'est pas foncièrement le dénominateur commun entre les mythes, voire un protomythe semblable à celui de Campbell, ou un *Urmythos* dont découleraient tous les autres, mais plutôt les reproductions erronées, ou les

---

<sup>112</sup> CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato, Calif.: New World Library, 2008.

<sup>113</sup> LAWRENCE, John Shelton et JEWETT Robert. *The myth of the American superhero*. Grand Rapids, Mich.: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002. Mais aussi LAWRENCE, John Shelton et JEWETT, Robert. *Captain America And The Crusade Against Evil: The Dilemma Of Zealous Nationalism*, Grand Rapids, Mich.: W.B. Eerdmans, 2003, page 29. Les auteurs opposent deux archétypes, le « monomythe classique » de Campbell, à leur « monomythe américain ». Nous souhaitons utiliser ici l'étiquette du « monomythe superhéroïque » en tant que type, et non plus archétype.

multiples variations autour de l'archétype visé. C'est l'erreur qui nous intéresse, et non la règle, et donc l'écart par rapport au seul archétype ou étalon que nous retenons, qui est celui de *Superman* (1978). Ce qui fait que l'archétype « monomythe » (superhéroïque) deviendra un ou plusieurs types dans le corps de ce travail, et pourra donc apparaître au pluriel. Nous espérons que cette étiquette détournée de son sens théorique initial ne gênera pas le lecteur. Nous avons cherché d'autres étiquettes utilisables pour notre démonstration, telles « énamythique », « unimythique », mais aucune ne semblait convenir, car elle ne contenait pas la connotation suffisante, ni la force nécessaire pour s'opposer aux polymythes des X-Men, qui sont aussi des mythes moindres (ou n'en sont pas, quelquefois). Les films que nous appelons monomythiques sont également des films monosomatiques, c'est-à-dire des films avec un seul corps de superhéros. *Iron Man*, *Thor*, *The Green Hornet*, *Green Lantern*, *Captain America: The First Avenger*, *Daredevil*, *The Spirit* sont aussi des textes superhéroïques de la même nature. Le monomythe superhéroïque (ou « monomythe » tout court) peut être une femme, comme c'est le cas dans *Elektra* (2005) ou *Catwoman* (2004).

Nous avons déjà de quoi dresser un portrait-robot du superhéros de cinéma par le plus petit commun dénominateur. Le premier enseignement est que le stéréotype du superhéros, comme nous le verrons plus tard au point 0.5, est monomythique et monosomatique. Par « monosomatique » nous entendons à un seul corps, étiquette que nous opposons dans les pages qui suivent à « trisomatique » (à trois corps), à « tétrasomatique » (à quatre corps) et à « polysomatique » (à plusieurs corps). Le monomythe monosomatique est généralement affublé d'un personnage à double identité : homme de la rue et superhéros. Ce qui nous donne les paires Bruce-Banner/Hulk, Patience-Phillips/Catwoman, ou encore Steve-Rogers/Captain-America. Mais il ne s'agit en aucun cas d'une condition *sine qua non*. Hancock n'a pas de personne privée dans sa même enveloppe charnelle : il n'est que superhéros. Max Payne n'a pas de super persona : il n'est qu'homme. Ces deux dernières illustrations du concept de superhéros ont moins de succès commercial que les autres, et donc semblent *a priori* moins importantes que les monomythes cités plus haut.

Et qu'en est-il alors lorsque les superhéros sont deux ou trois dans un même film ? Quand Batman s'adjoit des services de Robin, le corps monomythique devient disomatique, sans que le monomythe en soit affecté. En effet *Batman & Robin* (1997) est avant tout un film de Batman, et en aucun cas un film de Robin, ni même un film de Batman et Robin, malgré son titre. Il devient trisomatique quand Catwoman<sup>114</sup> les rejoint, avec les mêmes conséquences. Un seul superhéros,

---

<sup>114</sup> Tel n'est évidemment pas le cas, en revanche pour *Catwoman* (2004), qui est un film de Catwoman et qui se voudrait monomythique (voir à ce sujet le point 1.3.4) autant que monosomatique.

ou plusieurs sous des bannières distinctes ? A première vue, il nous semble y avoir une sorte d'éclatement du corps superhéroïque. Nous analyserons ce phénomène dans le détail aux points 1.3.9, puis 2.2.6.

Il existe ensuite quelques textes tétrasomatiques, qui sont : *The Fantastic 4*, *The Incredibles*, *Priest*, *Hellboy*. Tous ces films fonctionnent avec quatre personnages, qui sont quatre superhéros. Ces quatre corps individuels sont-ils le reflet d'un seul et unique mythe, ou bien de quatre mythes distincts ?

Nous dénombrons ensuite plusieurs textes polysomatiques, tels les différents films des X-Men, *The Avengers*, *The League of Extraordinary Gentlemen*, *Watchmen*, ou bien encore *300* ou *The Immortals*, lesquels pourraient encore entrer dans notre tableau. Cela est d'autant plus intéressant que les X-Men est la seule franchise superhéroïque à tenir la dragée haute aux films monomythiques. La même interrogation est de circonstance : s'agit-il de textes polymythes, ou bien d'un monomythe polysomatique ?

Tableau 5 : Monomythes, tétramythes et polymythes entre 2000 et 2012

	Monomythes	Tétramythes	Polymythes	Nb
2000	<i>The Crow - Salvation</i>		<i>X-Men</i>	2
2001				0
2002	<i>Blade II</i> , <i>Spider-Man</i>			2
2003	<i>Daredevil</i> , <i>Hulk</i>		<i>The League of Extraordinary Gentlemen</i> , <i>X2: X-Men United</i>	4
2004	<i>Catwoman</i> , <i>Spider-Man 2</i> , <i>Blade: Trinity</i> , <i>The Crow: Wicked Prayer</i>	<i>The Punisher</i> , <i>The Incredibles</i>		6
2005	<i>Elektra</i> , <i>Batman Begins</i> , <i>V for Vendetta</i>	<i>Son of the Mask</i> , <i>Fantastic Four</i> , <i>Hellboy</i>	<i>Sky High</i>	7
2006	<i>Superman Returns</i> , <i>My Super Ex-Girlfriend</i> , <i>Lightspeed</i> , <i>Zoom</i>		<i>X-Men - The Last Stand</i>	3
2007	<i>Ghost Rider</i> , <i>Spider-Man 3</i> , <i>Underdog</i>	<i>4: Rise of the Silver Surfer</i>		4
2008	<i>Superhero Movie</i> , <i>Iron Man</i> , <i>The Incredible Hulk</i> , <i>Hancock</i> , <i>The Dark Knight</i> , <i>Punisher - War Zone</i> , <i>The Spirit</i> , <i>Bolt (Fr. Volt)</i>	<i>Hellboy II - The Golden Army</i>		9
2009			<i>Watchmen</i> , <i>X-Men Origins: Wolverine</i>	2

<b>2010</b>	<i>Kick-Ass, Iron Man 2, Megamind</i>			3
<b>2011</b>	<i>The Green Hornet, Thor, Green Lantern, Captain America: The First Avenger</i>	<i>Priest</i>	<i>X-Men - First Class</i>	6
<b>2012</b>	<i>Ghost Rider: Spirit of Vengeance, Chronicle, The Amazing Spider-Man, The Dark Knight Rises</i>		<i>The Avengers</i>	6
<b>Total</b>	38	7	9	54

La même question vaut pour des séries TV comme *les 4400* ou *Heroes*, qui apparaissent comme une collection de minuscules monomythes sans ciment ni ferment. Ces personnages n'ont pas plusieurs identités, mais bien une seule, celle d'un homme ou d'une femme de la rue, avec une capacité qu'il ou elle souhaite taire. Ce sont avant tout des héros super ordinaires : des dizaines, voire des centaines de superhéros ordinaires.

## 0.6. Réception des films et pondération du corpus

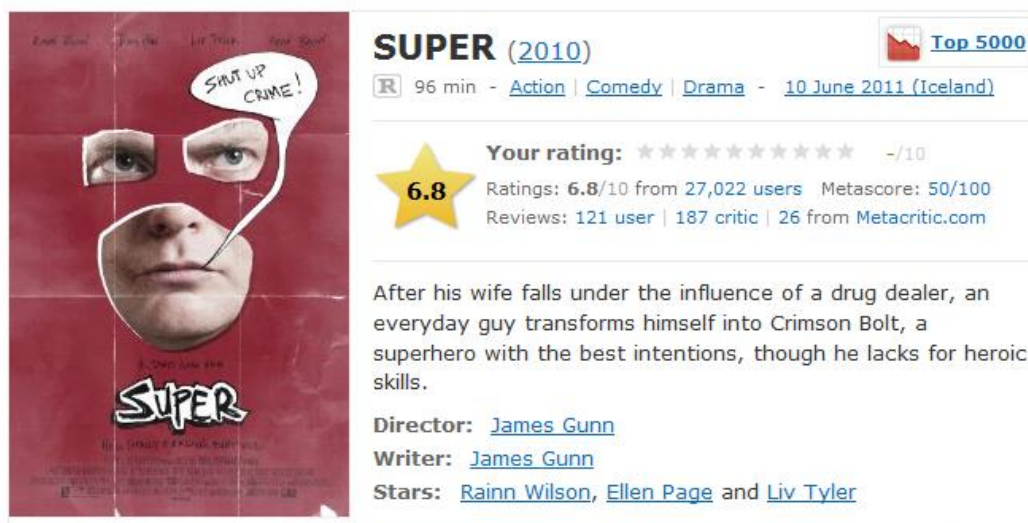
Nous nous sommes ensuite inquiété de savoir quelle pondération exercer à l'intérieur de notre corpus. Quel film mérite plus qu'un autre d'être analysé en détails ? Quels sont les films les plus importants, et pourquoi ? Nous avons concentré l'essentiel de nos analyses sur les films les plus connus. Nous nous efforcerons de quantifier cet intérêt. Nous avons retenu le critère du succès commercial au premier chef, mais nous n'avons pas non plus hésité à retenir des films ayant eu moins de succès, comme *Elektra* (2005) ou *Kick-Ass* (2010), car certains textes nous paraissent aussi intéressants que d'autres, et souvent à plus d'un titre.

Sur le plan critique, la question de l'évaluation objective des films est une chimère, et pas seulement celle des films de superhéros. Que l'on lise des critiques de *Positif*, de *Télérama*, du *Hollywood Reporter* ou bien de *Variety*, rien ne se prête véritablement à une mesure raisonnée des mérites respectifs de chaque film. Rien ne permet de les comparer entre eux de manière probante sur le terrain critique. Certes, des sites web comme « Rotten Tomatoes » (<http://www.rottentomatoes.com/>), ou bien encore « Meta Critic » (<http://www.metacritic.com/>) proposent des échelles de notation basées sur 100 (note réelle, ou bien pourcentage de fraîcheur, pour ce qui est des tomates). Ces grilles de notation sont un guide cinématographique non négligeable pour le grand public qui doit choisir quel film voir lors de sa prochaine sortie. Hélas, ce

procédé ne paraît ni objectif ni fiable du point de vue de notre recherche.

Du strict point de vue des voix exprimées Meta Critic paraît cependant plus valable que Rotten Tomatoes, car ce site intègre également le choix des spectateurs. Ainsi un film parodique comme *Superhero Movie* (2008) recueille 33 points sur 100 de la part des critiques, et 4.9 sur 10 de la part du public. Il est donc indéniable que le spectateur a son mot à dire dans le processus qui permet de déterminer si un film est important, et à quel degré se mesure son succès. Il s'agit donc une vérité de base : quand un film rencontre son public, il doit être indéniablement considéré en priorité.

L'incontournable Internet Movie Database (<http://www.imdb.com/>) recense les critiques du public et leurs notes sur 10, comme l'illustre la capture ci-dessous. *Super*, film antihéroïque – simple préfixe, mais film sans héros – remporte la belle note de 6.8 de la part de quelque 27000 votants, et un méta score de 50/100 contre 26 sur 100 seulement sur Meta Critic. Ce film indépendant, qui a coûté peu, est visiblement controversé, mal aimé des critiques et plutôt favori du public. Mais il n'est pas pour autant une réussite commerciale, puisqu'il a rapporté moins d'un demi-million de dollars sur toute sa carrière.



**SUPER (2010)** Top 5000

R 96 min - [Action](#) | [Comedy](#) | [Drama](#) - [10 June 2011 \(Iceland\)](#)

Your rating: ★★★★★★ -/10

**6.8** Ratings: **6.8/10** from **27,022 users** Metascore: **50/100**  
Reviews: **121 user** | **187 critic** | **26 from Metacritic.com**

After his wife falls under the influence of a drug dealer, an everyday guy transforms himself into Crimson Bolt, a superhero with the best intentions, though he lacks for heroic skills.

Director: [James Gunn](#)  
Writer: [James Gunn](#)  
Stars: [Rainn Wilson](#), [Ellen Page](#) and [Liv Tyler](#)

Illustration 14 : IMDB, la base de données référence sur internet.

Nous le voyons bien, la seule appréciation critique d'un film ne saurait refléter son importance. En revanche, si le public se déplace en masse dans les salles obscures pour le voir, alors, indéniablement, il est important. Il existe donc une méthode imparable pour juger du succès d'un film : ses résultats financiers. Parlons d'abord de l'économie du genre, bien que cet aspect des choses ne soit pas le pivot de notre analyse. Les listings et tableaux complets qui ont servi à ce raisonnement se trouvent en annexe 1.



Le site Box Office Mojo (<http://www.boxofficemojo.com/>) recense 88 films de superhéros depuis 1978, avec des recettes de l'ordre de 9 milliards de dollars pour la seule Amérique, soit donc une moyenne de près de 100 millions de dollars par film. A l'intérieur de ce cadre, les disparités sont énormes. Le film ayant eu le plus de succès est *The Dark Knight* (Warner Brothers, 2008) avec \$533,345,358 ; le plus infime : *The Specials* (2000) avec \$13,276.

34 films ont dépassé la barre des 100 millions de dollars sur le marché domestique. 14 films ont fait plus de 50 millions de recettes (12.17% du total); puis 26 en ont enregistré plus de 10 millions (8.19%). En corollaire, 11 films ont échoué en dessous de 10 millions de dollars (0.006 du total). Statistiquement les 34 premiers films ont donc engrangé 80 % de la manne totale.

Parmi les mastodontes, les recettes de la franchise *Batman* représentent \$1,336,740,866.00, soit 15.49% du chiffre total ; *Spider-Man* 1,279,975,212.00, soit 14.83% ; *Superman* \$518,116,559.00 soit 6.00%. Il est devancé d'une courte tête par les *X-Men* (\$932,903,335.00, 10.81% du tout, en 5 films) et *Iron Man* (\$630,845,432.00, 7.31%, en deux films). Si l'on fait entrer l'inflation dans cette équation, il les dépassera l'un et l'autre, comme nous l'avons évoqué plus haut.

Pour ce qui nous occupe, les cinq franchises ci-dessus représentent donc plus de la moitié des recettes totales du genre en quelque vingt films<sup>115</sup>. Nous leur accorderons par conséquent une place prééminente dans notre analyse. Et nous nous demanderons également pourquoi et comment une franchise à plusieurs superhéros comme les *X-Men* parvient à concurrencer les grands mythes uniques que sont *Superman*, *Batman* et *Spider-Man*. Les premières relatent les exploits d'un seul superhéros, alors que les *X-Men* en regroupent neuf.

## 0.7. Les trois époques du superhéros au cinéma

Il nous a paru commode de scinder l'histoire cinématographique des superhéros en trois époques d'environ dix années chacune. Nous réservons le terme « âge » à un usage ultérieur, pour faire écho aux âges des comics<sup>116</sup>. La première époque est celle de Superman ; la seconde celle de Batman ; et

---

<sup>115</sup> Les recettes de ces cinq franchises totalisent \$4,698,581,404.00 sur le marché US, soit 54.45% des sommes engrangées, pour 21 films (Batman = 6 films, Superman = 5 films, X-Men = 5 films, Spider-Man = 3 films, Iron Man = 2 films).

<sup>116</sup> Voir à ce sujet GABILLIET, Jean-Paul. *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*. Nantes: Éd. du Temps, 2004. Ou bien encore MISIROGLU, Gina Renée. *The Superhero Book: The Ultimate Encyclopedia Of Comic-Book Icons And Hollywood Heroes*. Canton, Mich.: Visible Ink Press, 2004. pages 1-20.

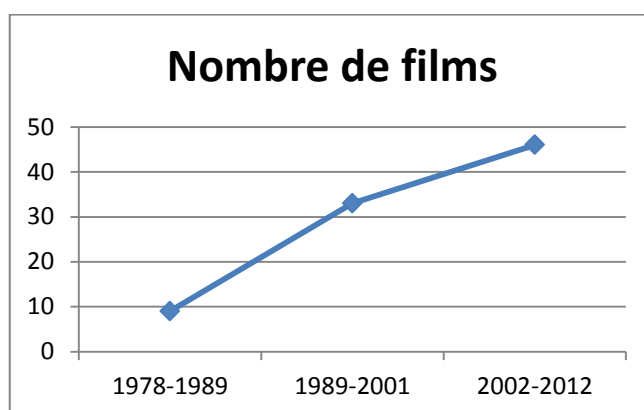
la dernière est celle amorcée par Spider-Man (mutant, comme le sont les X-Men<sup>117</sup>). Nous agrémenterons cette troisième étiquette de quelques nuances plus tard, notamment pour ce qui concerne la dernière période. Ainsi chaque époque est définie par son plus gros succès commercial, dont le superhéros devient le porte-flambeau.

Tableau 6 : Les trois époques superhéroïques entre 1978 et 2012

Epoque	Années
<b>Superman (surhumain)</b>	1978-1989
<b>Batman<sup>118</sup> (humain)</b>	1989-2001
<b>Spider-Man (et X-Men, transhumains)</b>	2002-2012

Il n'y a eu que 9 films de superhéros de 1978 à 1989 (*Superman, Flash Gordon, Hero at Large, The Legend of the Lone Ranger, Superman II, Superman III, Sheena, Supergirl, Superman IV - The Quest for Peace*). Si l'on poursuit notre travail arithmétique et statistique, on constate que ces films ne représentent en dollars constants que \$393 770 700,00 et 5% du genre.

Tableau 7 : Nombre de films de superhéros produits entre 1978 et 2012.



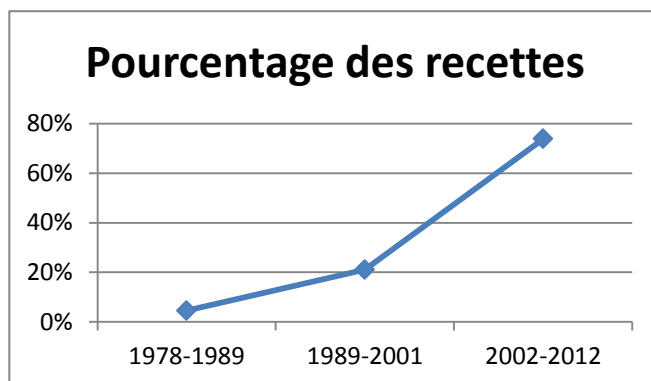
Il y a eu 33 films entre 1989 et 2002, dont la masse financière totalise \$1 818 108 679,00 et 21% du tout. Il y a donc eu près de quatre fois plus de films que dans la première période, et quatre fois plus de recettes, ce qui se comprend aisément. La disproportion apparaît ensuite. Car il y a eu 46

<sup>117</sup> Spider-Man partage avec les X-Men mutants une certaine transhumanité : il est en partie araignée en 2002. En revanche, la version *The Amazing Spider-Man* (2012) l'impose en tant que simple humain, aidé de toiles d'araignée strictement mécaniques.

<sup>118</sup> Comme on le constate à la lecture de ce tableau, nous ne considérons en aucun cas que l'âge de Batman corresponde à la trilogie de Christopher Nolan (2005-2008-2012), mais bien à la période 1989-1997 inaugurée par Tim Burton. Voir à ce sujet le point 2.2.5.

films entre 2002, date de l'arrivée de *Spider-Man*, et 2013, date de la fin de ce travail. Les recettes totales atteignent \$ 6 366 731 145,00 soit donc 74% du genre. Observons les ratios : cinq fois plus de films dans la période 3 que dans la période 1, mais quinze fois plus de recettes. Par ailleurs il y a eu 1.5 fois plus de films de la période 2 à la période 3, mais 3 fois plus de recettes. Nous ne sommes plus sur des progressions arithmétiques, mais sur des facteurs exponentiels.

Tableau 8 : Pourcentage des recettes des films de superhéros entre 1978 et 2012



Comme nous l'avons évoqué dans notre introduction, le genre fait clairement recette, dans le contexte de l'économie du cinéma aux Etats-Unis. Et, comme l'a démontré Nolwenn Mingant, le genre rencontre encore plus de succès à l'étranger depuis 1989<sup>119</sup>. L'expression du déclin ne se rencontre donc pas dans ces chiffres, que nous utilisons ici dans un seul but d'organisation.

Après avoir posé ces repères chronologiques à l'intérieur du corpus, nous avons ensuite tenté de classer cette variété de films dans des catégories thématiques qui seront utiles à notre analyse. Nous avons énuméré ci-dessous les points saillants de notre travail de classification, et les thématiques qui ont servi de fondement à notre réflexion.

## 0.8. Le spectacle de la société de *Batman*

Le situationniste Guy Debord impose d'emblée, dans l'amorce de *La Société du Spectacle* (1967), une dimension essentielle de représentation de la chose vécue :

Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était

<sup>119</sup> MINGANT, Nolwenn. *Hollywood à la conquête du monde*. Paris: CNRS éditions, 2010.

directement vécu s'est éloigné dans une représentation. .../... La réalité considérée partiellement se déploie dans sa propre unité générale en tant que pseudo-monde à part, objet de la seule contemplation.<sup>120</sup>

Appliquée au cinéma, reflet du réel, cette conception du reflet objet trouve dans *Batman* (1989) une résonance particulière, qui constitue en soi une double mise en abyme<sup>121</sup>. Il s'agit en l'occurrence de la figure du superméchant.

Si l'on compare les méchants de *Superman* (1978) et *Batman* (1989), on constate que le deuxième film se distingue du premier par un niveau de distribution supplémentaire. Superman n'est opposé qu'à un seul méchant, Lex Luthor, alors que Batman fait face à Carl Grissom, gangster maître de Gotham City, puis au Joker (nom de ville : Jack Napier, joué par Jack Nicholson). Conceptuellement, le Joker représente le côté spectaculaire de Grissom, sa face la plus visible, qui devient objet de représentation en soi. Cette deuxième couche de représentation prend le pas sur la première lorsque Grissom est tué par Napier, et que le seul Joker règne sur la ville. Nous n'avons plus affaire à un être tiré du monde réel, mais bien à une projection isolée du personnage initial, un être plus préoccupé d'image que de réalité. De fait, le Joker est grimé. Il fait un usage immodéré des médias, et notamment de la télévision, pour imposer son image et ses exigences criminelles.

Tableau 9 : Le spectacle du méchant de Superman à Batman

Méchant\Film	<i>Superman</i> (1978)	<i>Batman</i> (1989)
Dimension vécue	Lex Luthor	Carl Grissom
Dimension spectaculaire	---	Jack Napier → Joker

Cette dichotomie méchant-réel vs. superméchant est, nous le pensons, une dimension essentielle des films superhéroïques des années 1990. C'est dire que la décennie 1989-1997, dont il était

<sup>120</sup> DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Paris: Gallimard, 1996, page 15.

<sup>121</sup> Le film reflète le réel ; le vécu (ou narré) du film trouve un reflet intradiégétique, qui devient donc l'image de l'image du réel.

question plus haut, se démarque de celle qui l'a précédée par non plus un, mais bien deux méchants, l'un réel, l'autre fantastique. Ce phénomène est tout à fait distinct de celui du (superhéros) bouc-émissaire, dont il sera question au point 2.4.2. D'une certaine manière le superhéros des quatre premiers *Batman* affronte essentiellement des images. Ces projections peuvent évidemment s'entendre comme des reflets ou des miroirs, qui imposent un sous-texte narcissique aux évolutions du superhéros (voir à ce sujet la psyché du superhéros au point 2.3.5). Le superméchant batmanien est donc spectaculaire avant tout.

Tableau 10 : Les méchants spectaculaires de *Batman* (1989-1995)

Méchant\Film	<i>Batman</i> (1989)	<i>Batman Forever</i> (1995)
Dimension vécue	Carl Grissom	Edward Nygma et Harvey Dent
Dimension spectacle	Jack Napier → Joker	Homme Mystère et Two-Face

Les trames narratives des *Batman* vont ensuite connaître une surenchère de doubles identités et une avalanche de méchants et superméchants, jusqu'à la nausée, comme le révèle le tableau ci-dessus. Cet excès trouve son paroxysme dans *Batman Forever* (1995), film dans lequel Batman affronte deux méchants et, conséquemment, deux superméchants, mais où il fait également la connaissance d'un double de lui-même. Cet avatar, plus jeune, de Batman s'appelle Robin. Il est le seul survivant de sa famille, décimée par Two-Face, ce qui n'est pas sans rappeler la genèse du mythe de Batman lui-même.

Mais il y a plus. Robin apporte au monde de Batman une nouvelle dimension spectaculaire, cet artiste de cirque (nom de ville : Dick Grayson) est trapéziste. Le monde du cirque fait donc une entrée marquée dans la ville superhéroïque. Il en devient le double à son tour. La gothique Gotham City, déjà lieu de représentation, acquiert une nouvelle dimension, qui l'éloigne encore plus du réel. Cette évolution est une suite logique du film précédent : *Batman Returns* (1992), dans lequel Le Pingouin surimpose à la représentation de la ville traditionnelle celle d'un zoo. La ville de Batman est devenue en quelques années un parc d'attraction, spectacle d'une ville déjà spectaculaire.

Cette évolution, comme nous le verrons au point 3.2.11, a été contrariée par les événements du 11 Septembre, et l'émergence d'une ville assiégée qui s'en est ensuivie.

## 0.9. Superhéros antagoniste à l'Amérique : le cas d'*Avatar* (2009)

Nous avons donc retenu en priorité pour notre travail d'analyse tout texte postérieur à 1978 dont le protagoniste est un superhéros, au sens élargi que nous venons de définir. Mais nous nous sommes aussi intéressé à certains textes signifiants dans lesquels le superhéros est absent, où il est substitué, voire remplacé. Nous avons donc rassemblé un vaste corpus de films américains dans lesquels un superhéros américain défend des valeurs américaines. C'était clairement notre objectif premier.

Tableau 11 : Avatar en tant que superhéros

Nom à la ville / Nom réel	Nom de scène / Superhéros
Jake Scully	Avatar ( 6 <sup>ème</sup> Toruk Makto)

Cependant, au cours de notre recherche, un fait marquant nous est apparu comme méritant révision de ce concept de base. Suite aux nombreux glissements constatés dans les textes étudiés après 2000 (des rôles des divers acteurs du genre) que nous allons évoquer dans le corps de ce travail il ressortirait, assez curieusement, que le superhéros lui-même fait quelquefois une apparition furtive dans un camp qui n'est pas américain, et qui est souvent le camp adverse de celui du protagoniste. *Avatar* (2009) est un exemple flagrant d'une telle dérive. On observe dans ce film une dichotomie type homme–superentité à l'instar de Kent/Superman ou de Wayne/Batman. De fait, dans *Avatar*, il existe bien un modèle de base constitué de Jake Scully, égal de Peter Parker, couplé avec son double Na'vi, lequel est plus grand que nature et doué d'une force surhumaine, comme le sont Batman ou Superman. Les deux personnages ne sont jamais actifs en même temps. Quand l'un dort, l'autre agit, et inversement, ce qui est aussi le cas de Clark Kent et de Superman, pour ne citer qu'eux. Nous avons donc ajouté *Avatar* à notre paramètre d'investigation, mais aussi *Max Payne* (2008), et quelques autres. Ces textes n'occupent pas une place centrale dans ce travail. Nous nous sommes simplement demandé si ces films ne sont pas, au final, des films superhéroïques déguisés. Et s'ils le sont, ce que nous pensons foncièrement, nous verrons quelles conclusions utiles nous pouvons en tirer.

Tableau 12 : Le Na'vi et ses pouvoirs

Nom	Mission	Pouvoirs	Costume
<b>Avatar</b>	X	X	X (corps)

Résumons-nous : *Avatar*, le titre, place Avatar, le personnage, double du paraplégique Jake Scully, sur le même piédestal que Superman, Batman ou Spider-Man, à la fois titres, personnages, et emblèmes. En analysant le récit de ce film, on peut remplir la grille ci-dessus.

Avatar est habité par une mission, qui devient celle de Jake Scully : sauver son peuple ; Avatar a des pouvoirs surhumains ; la peau d'Avatar, colorée et 3D, constitue son costume. Avatar pourrait donc être logiquement considéré comme un superhéros, si l'on laisse de côté la légitimité de sa nationalité. Mais après tout le costume d'Avatar cache Jake Scully, un Américain. Le seul problème de ce superhéros-là serait donc qu'il ne combattrait pas, finalement, aux côtés des Américains, mais bien du côté des rebelles. Il s'agirait donc d'une position inédite dans le concert des superhéros américains, et nous nous pencherons donc sur ce phénomène.

## 0.10. Dessins animés et comédies, le cas de *Megamind* (2010)

Nous ne parlerons des films destinés à un public infantile que s'ils démontrent un quelconque déclin. *Teenage Mutant Ninja Turtles*<sup>122</sup> (1990) figure parmi les textes du corpus, mais n'est pas utilisé dans notre argumentaire. En revanche un dessin animé sur grand écran comme *The Incredibles* (2004) sera mentionné plusieurs fois dans le corps de ce travail, tout comme *Megamind* (2010), qui offre une perspective inédite sur la superhéroïtude au début du vingt-et-unième siècle, comme nous le verrons dans un instant.

Tableau 13 : Dessins animés produits de 2004 à 2010

Dessins animés ou apparentés
<b><i>The Incredibles</i> (2004) - Buena Vista</b>
<b><i>Son of the Mask</i> (2005) - NewLine</b>
<b><i>Underdog</i> (2007) - Buena Vista</b>
<b><i>Bolt</i> (2008) - Buena Vista</b>
<b><i>Megamind</i> (2010) - Dreamworks</b>

Les *animes*<sup>123</sup>, particulièrement nombreux dans le genre superhéroïque, seront complètement

<sup>122</sup> La version mentionnée ici est celle sur grand écran, également appelée *Teenage Mutant Ninja Turtles: The Movie*. Pour ce qui est des *animes*, voir le paragraphe suivant.

<sup>123</sup> Par exemple *Batman: Gotham Knight* (2008),

exclus du périmètre de notre analyse, pour trois raisons : ces textes sont légion<sup>124</sup> ; ils ont une diffusion restreinte, et jamais sur grand écran ; technologiquement ils proviennent de studios japonais ou de studios américains utilisant un mode de narration, et des codes discursifs japonais, avec des personnages à mille lieues du modèle de superhéros américains que nous avons délimité plus haut.

Une comédie superhéroïque appartient-elle au genre de la comédie, ou bien au genre superhéroïque ? La réponse à cette question n'est pas centrale à notre propos. L'entrée de l'humour débridé dans l'univers superhéroïque prouve avant toute chose que le film de superhéros est un genre à part entière. Cependant, une parodie, un traitement comique des superhéros, conduit inévitablement, selon nous, au même résultat d'affaiblissement du mythe.

Les quatre cycles définis par Louis Giannetti<sup>125</sup> donnent la mesure du genre superhéroïque sur grand écran à l'heure où nous écrivons ces lignes. *Superman* (1978) en a démarré le cycle « primitif » ; *Batman* (1989) a installé le cycle « classique » ; *X-Men* (2000) et *Spider-Man* (2002) ont contribué chacun à leur manière à la « révision » du genre (voir volets sur le corps, puis sur l'esprit, aux points 1.2 et 2.2, respectivement) ; enfin comédies et dessins animés ont entamé le cycle « parodique » en 2004. Si l'on admet ces répartitions, le genre superhéroïque serait non seulement un genre à part entière, ce qui répond à l'interrogation fondamentale de certains commentateurs, mais ce genre serait également sur le point de devenir un paradigme décadent, jusqu'à disparaître des écrans, comme l'a fait le Western. Nous ne hasarderons pas le moindre pronostic quant à l'échéance programmée de ce phénomène. Après tout, les recettes des films de superhéros étaient encore au zénith en 2013.

Les films humoristiques tournant en dérision les superhéros sont assez nombreux, particulièrement au vingt-et-unième siècle, avec environ 10% de la production totale. Citons par exemple *Superhero Movie* (2008), *Megamind* (2010), *Kick-Ass* (2010), *My Super Ex-Girlfriend* (2006), *Chronicle* (2012), ou d'autres dont nous ne parlerons pas, comme *Bulletproof Monk* (2003) ou *Black Supaman* (2007). Il y avait eu diverses tentatives d'humour auparavant, comme *Captain Avenger* (1980), ou encore *Orgazmo – (Capitaine Orgazmo)*<sup>126</sup> (1997), mais elles n'avaient jamais trouvé leur public. Alors que les films ci-dessus, produits après 2005, ont réalisé des résultats plus qu'honorables. *Kick-Ass*, par

---

<sup>124</sup> Les animes sont le plus souvent des séries TV.

<sup>125</sup> GIANNETTI, Louis. *Understanding Movies*. Boston: Allyn & Bacon, 2011, page 359.

<sup>126</sup> *Orgazmo* est un superhéros hypersexué qui combat le crime avec l'aide de son Orgazmator, et le soutien de son acolyte ChodaBoy. Bilan final des recettes : \$602,302. Aucune vente à l'export.



exemple, a rapporté près de 100 millions de dollars<sup>127</sup> ; et *Superhero Movie* plus de la moitié.

Tableau 14 : Comédies produites entre 2005 et 2012

Année	Comédies
2005	<i>Son of the Mask, Sky High</i>
2006	<i>My Super Ex-Girlfriend</i>
2008	<i>Superhero Movie</i>
2011	<i>The Green Hornet</i>
2012	<i>Chronicle</i>

Le succès de ces films parodiques, qu'il s'agisse de dessins animés ou de comédies, est indicateur de déclin, comme nous l'avons évoqué plus haut, puisqu'il fait inexorablement progresser le genre superhéroïque d'un cycle. Le film parodique est à l'image du « copycat » dans *The Dark Knight*. Il est censé être neutralisé et mis à l'écart à l'intérieur de la structure narrative. Mais si la foule l'acclame, alors le destin de son modèle est scellé. Car c'est la copie qu'on applaudit, et non plus l'original, lequel est *de facto* dévalorisé.

Cette dernière constatation est symptomatique des textes superhéroïques de la période 2005-2010, mais cela ne veut pas dire pour autant que le cycle parodique soit insignifiant en soi. Le dessin animé *Megamind* (2010) est un exemple saisissant et un peu extrême de cette dérive, qui est assez comparable à un jeu de chaises musicales. Ce texte relate les aventures, et le triomphe, de Megamind, lequel est, non pas un superhéros, mais un superméchant. Nous voilà donc confrontés au premier film de superméchant dans le genre. La vie de Megamind bascule lorsqu'après des années de frustration et de lutte il tue le superhéros Metro Man, défenseur de Metro City. Megamind se retrouve donc seul au monde. Pour combattre son insupportable solitude il s'invente un robot superhéroïque nommé Titan, lequel découvre rapidement qu'il est beaucoup plus jouissif d'être un superméchant qu'un superhéros. La conclusion de ce film voit donc le superméchant donner la chasse à un superhéros qui a mal tourné. Où est le bien ? Où est le mal ? Qui est le superhéros ? On y perd son latin. On pourra arguer du fait que *Megamind* est un film parodique, voire un film comique, de façon à relativiser l'importance de ce phénomène. Mais cette confusion des rôles est de mise dans un grand nombre de textes superhéroïques sortis après le premier mandat de George W. Bush. L'explication de ce phénomène est multiple. Mais la raison principale

---

<sup>127</sup> Résultats comptabilisant marché domestique et export.

nous en paraît être que l'absence d'armes de destruction massive en Irak a conduit une partie de l'opinion publique américaine à douter non seulement de la justification de l'invasion de ce pays, mais également de l'action globale de ses forces armées (cf. point 3.3.9). Le dilemme exposé dans *Megamind* est le reflet de cette remise en question.

*Megamind* nous a permis de procéder à une observation corollaire. Ce film introduit dans la formule du discours superhéroïque un élément nouveau, qui est celui du robot Titan. Notre nouvelle formule contient donc trois silhouettes superhéroïques et non plus deux : Metro Man (le bon), Megamind (le méchant), et enfin Titan (le bon qui devient mauvais). Quelle valeur a ce dernier personnage ? Trouve-t-on d'autres illustrations de cette tierce personne dans d'autres textes superhéroïques récents ? Nous y voyons, quant à nous, l'émergence de la figure d'un bouc émissaire, point que nous développerons plus tard (cf. point 2.4).

## 0.11. Conclusion

Nous avons défini dans cette première partie ce qu'était un superhéros, et les divers types de films superhéroïques produits à partir de 1978, du monomythe au(x) polymythe(s). Puis nous les avons classés en trois époques distinctes. À défaut de données critiques fiables, nous avons retenu en priorité dans notre corpus les films dont les résultats commerciaux étaient les meilleurs. Nous n'avons pas hésité, cependant, à retenir des textes moins populaires, mais qui offraient une perspective intéressante pour notre étude.

La liste complète des films du corpus est donnée dans la filmographie, mais elle figure également dans des tableaux, en annexe 1 et en annexe 2, avec des données supplémentaires, comme le studio d'origine, ou bien les résultats commerciaux de chacun. Tous ces films se réclament, de près ou de loin, d'un certain caractère qu'il est courant d'associer avec le superhéros, et que nous qualifierons de « super héroïque », ou « superhéroïque » par commodité. Par ailleurs nous nommerons ici « superhéroïtude », pour la même raison, le faisceau des multiples traits et valeurs superhéroïques que l'on peut recenser dans l'univers superhéroïque sur grand écran. Le superméchant est l'adversaire du superhéros, et ainsi de suite. Le lecteur voudra bien nous pardonner tous ces super néologismes. Outre ces inventions lexicales, nous avons défini dans cette première partie un certain nombre de termes et de concepts dont nous allons faire usage dans le reste de ce travail, qu'il s'agisse, pêle-mêle, de *reboots*, de films tétrasomatiques, ou de continuité croisée entre *Superman* (1978), *Batman* (1989) et *Spider-Man* (2002).

La sélection du corpus a permis de déceler certaines anomalies dans des films, qui revisitent la formule traditionnelle du film de superhéros, comme c'est le cas pour *Megamind*. Suite à l'observation du film *Max Payne*, nous n'avons pas hésité à inclure certains textes qui n'entraient pas, *a priori*, dans le périmètre du genre. C'est le cas, principalement, d'*Avatar*.

Au final, nous avons visionné et re-visionné pour ce travail un corpus important, de quelque cent-vingt films produits à partir de 1978, certains majeurs, d'autres mineurs, qui appartiennent à ce que nous considérons comme un genre à part entière, pour les raisons que nous avons mises en avant dans ce qui précède. Comme nous l'avons également souligné, l'apparition de films comédiques et de dessins animés sur le thème de la superhéroïtude tend à démontrer que ce genre pourrait être un paradigme décadent à l'heure où nous écrivons ces lignes. Ce phénomène est partiellement confirmé par le retour à des trames scénaristiques à plusieurs monomythes, comme *The Avengers* (2012, ou le projet d'un *Justice League of America* en 2014-2015), dans lequel on se préoccupe plus de péripéties que d'éthique. Dans cette logique, *The Avengers* (2012) a plus de traits communs avec *Batman* (1966) qu'avec *Batman* (1989) ou avec *The Dark Knight Rises* (2012), et perd, *de facto*, de l'intérêt que nous portons à ce type de narration filmée.

# Partie 1. Supergenre(s)

---

## 1.1. Introduction à la première partie



Illustration 15 : La déchéance physique de Christopher Reeve est peut-être aussi celle de Superman<sup>128</sup>.

Si l'on s'en réfère à la classification de Propp (1928) concernant la structure du conte, reprise et élargie par Ungaro<sup>129</sup>, le récit de superhéros serait un récit merveilleux de type performatif. En d'autres termes le héros ne parle pas, mais il agit<sup>130</sup>. Par conséquent, puisque son corps est son mode d'expression numéro un, son enveloppe charnelle a une importance essentielle.

Sur ce plan justement le corps du superhéros a connu des mutations notables entre 1978 et 2013, et plus encore après 2001, comme nous allons le voir dans ce qui suit, en analysant les métamorphoses physiques du superhéros de 1978 à 2012. Nous respecterons deux axes de réflexion : le corps masculin, puis la montée de la femme et des minorités.

Une introduction et une conclusion spécifiques seront développées à l'intérieur de chacune des sous-parties.

---

<sup>128</sup> Images tirées de *Superman* (1978) et du site du *Guardian* (anonyme, agences) en 2004 : <http://www.guardian.co.uk/world/2004/oct/11/usa.film>.

<sup>129</sup> PROPP Vladimir Iakovlevitch. *Morphologie du Conte*. Paris: Seuil (Points/Essais), 1970, cité par UNGARO Jean. *Le corps de cinéma: le super-héros américain*, Paris: Editions L'Harmattan, 2011, page 137.

<sup>130</sup> Contrairement au superméchant, qui pérore. Le Joker de *Batman* (1989 et 2008), ou le Lex Luthor de *Superman* (1978 et 2006) en sont les meilleurs exemples.

## 1.2. Dérives du corps monomythique

### 1.2.1. Introduction



Illustration 16 : La sexualité refoulée est un des socles de la superhéroïtude. La mise en avant d'attributs physiques à l'écran est donc proscrite par essence (Photos de tournage pour *Superman Returns*, 2006)

Hollywood executives have ordered the makers of *Superman Returns* to cover up the rookie actor's blockbuster bulge. An insider said last night: It's a major issue for the studio. Brandon is extremely well endowed and they don't want it up on the big screen. We may be forced to erase his package with digital effects.<sup>131</sup>

La citation triviale ci-dessus, tirée d'un organe de presse britannique qui ne l'est pas moins, nous donne l'opportunité d'évaluer pleinement la signification profonde que l'on doit attacher à la masculinité du superhéros. Il est ici question de *Superman Returns* (2006). David Petrou relate un problème d'accessoire assez similaire lors du tournage de *Superman* (1978) :

The supertight red tank-suit pants he wore over the blue leotard revealed some obvious protuberances—and not always in exactly the same place... light-hearted members of the unit asked... "Was Superman 'dressed' to the left or the right when we wrapped yesterday, dear?" This problem, too, was easily solved...a large swimmer's cup to be worn under the pants...it would enhance the supermacho image of Superman.<sup>132</sup>

<sup>131</sup> SMITH, Emily. « Brandon's Supermanhood », in *The Sun*, édition du 12 décembre, 2005. Révisée le 3 août 2007, dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/news/192690/Brandons-Supermanhood.html>

<sup>132</sup> PETROU, David Michael. *The Making of Superman the Movie*, New York: Warner Books, 1978, page 100.

Au-delà du moralisme américain habituel, ces deux incidents sur le même thème à 28 ans de distance montrent que le superhéros (Superman, en l'occurrence) doit donner une image de supermâle, tout en cachant ou en gommant une partie de son physique. De fait, contrairement à ses consœurs (point 1.3), le superhéros ne peut pas briller par ses attributs sexués. Il ne s'agit pas de l'expression d'une quelconque censure, mais plutôt un particularisme inhérent au superhéros. Le superhéros a beau être un homme, il n'est pas pour autant nécessaire qu'il en fasse la démonstration explicite. Il est phallus, et non pénis. En d'autres termes sa masculinité n'a nul besoin de s'exprimer sur un terrain strictement physiologique pour exister. Là n'est pas le cœur de l'interprétation que l'on doit faire de la masculinité du superhéros. La superhéroïtude est masculine par essence. Le chapitre qui suit, au point 1.3, mettra en évidence que même pour une superhéroïne, tout n'est affaire que de masculinité.

Le corps superhéroïque est marqué conceptuellement du sceau de la masculinité, quel que soit le genre biologique sous-jacent de la personne qui en porte le flambeau. Voire de ses préférences sexuelles. Peu importe donc qu'elle soit un homme ou une femme, même si statistiquement c'est tout de même un corps d'homme qui fournit la meilleure représentation de cette masculinité, selon un préjugé hétéro-patriarcal indéniable<sup>133</sup>.

Sur cette base, nous verrons dans ce chapitre que la masculinité virtuelle du superhéros n'a fait que s'éroder depuis les origines, et que la perte de masse musculaire, de Superman à Spider-Man, en est un des nombreux révélateurs. Le superhéros y a perdu au passage beaucoup de sa maturité, comme si la stature initiale de Clark Kent en 1978, avait cédé la place à celle, moindre, de son photographe Jimmy Olsen, ersatz de Peter Parker, avec un corps et les préoccupations d'un gamin plutôt que d'un homme.

Le paysage superhéroïque des années 2000 révèle un grand nombre de corps boursoufflés qui s'éloignent du modèle initial, et le pervertissent. Ailleurs, le corps superhéroïque se fait multiple, trouvant dans la cellule familiale une forme qui convient au soutien à l'effort de guerre, ou bien une représentation encore plus éclatée composée de centaines, voire de milliers de petits superhéros (qui n'en sont pas vraiment) qui font exploser le *Urkörper* des origines. D'uni, le corps superhéroïque se fait myriade de mini-corps dont la somme totale ne restitue pas les dimensions du supercorps de 1978.

---

<sup>133</sup> Les films de superhéroïnes représentent moins de 5% de la production superhéroïque totale.

A partir de 2005 on observe une réaction marquée à cet éclatement, avec le retour sur le devant de la scène des grands monomythes des années 1980 et 1990, Batman en tête. Concomitamment apparaît dans quelques productions le filigrane d'un superhéros progéniteur. C'est un thème qui fait question, car en procréant le superhéros devient humain, perdant le préfixe optimatif qui est sa raison d'être, et induit, insensiblement, la nécessité pour le superhéros de passer le témoin à plus qualifié que lui. Le superhéros donne à autrui une partie de ses pouvoirs ou de ses principes. Ainsi, le Robin de 2012 prend la relève, lorsque Batman disparaît<sup>134</sup>.

Nous terminerons cette partie avec quelques considérations sur la nationalité du superhéros, voire son nationalisme, constatant que l'on est passé, depuis 1978, d'un superhéros américain à un superhéros qui l'est beaucoup moins dans les années 2000.

### 1.2.2. *Superman* (1978) et les proportions du corps idéal



Illustration 17 : *Flash Gordon* (1980), et Pat Tillman (1976-2004), sportif et soldat.

Cet homme symbolique a une taille unique, une silhouette massive comme celle d'un *quarterback*<sup>135</sup>. Susan Jeffords<sup>136</sup> appelle cette enveloppe charnelle un corps dur (*hard body*), représentatif des années Reagan (1981–1989), et l'oppose au corps mou (*soft body*) des années Carter (1977–1981).

Ce corps a la forme de *Superman* (1978) ou bien de *Flash Gordon* (1980), joueur star des *New York*

---

<sup>134</sup> *The Dark Knight Rises* (2012).

<sup>135</sup> Pierre-José Billotte estime quant à lui que c'est la silhouette du culturiste, en vogue dans les années 1920 qui sert de modèle au superhéros. BILLOTTE, Pierre-José, *Nous deviendrons immortels: Super-héros, scientologues, transhumanistes, etc.* Paris: Publibook, 2008.

<sup>136</sup> JEFFORDS, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1993.



*Jets*<sup>137</sup>, ou bien encore de Pat Tillman (diptyque ci-dessus - à droite), *linebacker* des *Arizona Cardinals*, héros réel, engagé volontaire en 2002 et mort en Afghanistan deux ans plus tard. Il est le point de départ du surhomme au cinéma, sa référence corporelle absolue, l'aune de son évolution. Au regard de cet *Urkörper*, ou corps zéro, les superhéros les plus traditionnels sont complètement interchangeables, et leurs différences, en tant que marchandises commerciales, sont inessentiels, au sens baudrillardien du terme. Glissez Clark Kent dans la tunique de Batman ; faites entrer Iron Man dans celle de Superman ; revêtez Bruce Wayne de l'uniforme de Daredevil, et le public n'y verra vraisemblablement que du feu. Ce corps massif, monolithique pourrait-on dire, est bien celui d'un homme. Il faut cependant admettre que ce corps dur est apparu chez les superhéros bien avant que Reagan ne soit élu à la Maison Blanche. *Superman* (1978), pilier du genre, a été mis en chantier en 1973, selon les dires du producteur Ilya Salkind :

Salkind joined his father for dinner in Paris to discuss their next project. A few days before that meeting, Salkind had been walking around Paris when a billboard put him in a hero state of mind. "The clearest memory I have - this is late [19]73 - is I'm walking [in] Paris and seeing a billboard of Zorro - that film was a French film [of Zorro] and featuring a local French star - I just digested that," Salkind said. So with a costumed hero in mind and ready to produce another film with a big American audience, Salkind suggested "Hey, let's do Superman."<sup>138</sup>

Le film fut annoncé à Cannes en 1975 suite aux signatures de Marlon Brando et Gene Hackman. Il a donc été porté sur les fonts baptismaux sous les Présidences Nixon (1969-1974) puis Ford (1974-1977), tous deux Républicains. En conséquence, *Superman* (1978) apparaît comme le précurseur du corps dur reaganien évoqué par Susan Jeffords. Mais, au fond, l'est-il vraiment (voir à ce sujet le point 1.3.3)?

### 1.2.3. Le bras armé, pénis et gourdin

L'un des principes premiers du monomythe de Lawrence et Jewett est l'asexualité affichée du superhéros (qu'ils nomment d'ailleurs le « sexually renunciatory superhero<sup>139</sup> »). La masculinité du

<sup>137</sup> Film *Flash Gordon* de 1980, et personnage éponyme interprété par Sam Jones.

<sup>138</sup> FREIMAN, Barry. « One-on-One Interview with Producer Ilya Salkind ». *Supermanhomepage*, 2006. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.supermanhomepage.com/movies/movies.php?topic=interview-salkind>.

<sup>139</sup> LAWRENCE, John Shelton, et JEWETT, Robert . *The myth of the American superhero*. Grand Rapids, Mich.: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002, page 36. Les auteurs introduisent cette caractéristique majeure à propos de la série *The Virginian*, durant la période qu'ils appellent la « décade axiale », en 1929.

superhéros ne va donc pas s'exprimer prioritairement par l'attribut physiologique mâle, mais par un attribut métasexuel annexe. Cette notion n'a rien de nouveau : dans le western le revolver a la même valeur ; il en va de même pour l'automatique dans le film de gangster ou le film noir.



Illustration 18 : Pourquoi Hercule utilise-t-il un gourdin quand son bras suffirait à vaincre l'Hydre de Lerne (dessin de Pollaiuolo ca. 1475) ? Pourquoi Superman (*Superman* - 1978) tient-il le bras levé quand il vole ? Pourquoi Hellboy (*HellBoy* - 2004) a-t-il un bras plus épais que l'autre ?

Le sexe masculin ne suffit donc pas à restituer la masculinité du superhéros, car il ne pourrait être qu'ordinaire et plus ou moins proportionnel à la taille de l'individu – tout superhéros qu'il soit. La supermasculinité est donc exprimée différemment de la masculinité ordinaire, dans laquelle l'attribut pénien ne représente qu'un pourcentage négligeable de la taille de l'individu. D'une manière générale, comme le montrent les illustrations ci-dessus, le bras et son prolongement (naturel ou artificiel) offrent au superhéros une représentation plus juste de ses super-attributs mâles. Il a valeur de phallus plutôt que de pénis. Hercule avait son gourdin, Thor<sup>140</sup> a son marteau, mais pour l'un comme l'autre, et pour l'ensemble des superhéros, c'est le bras lui-même qui est l'élément signifiant.

Il s'agit bien évidemment d'une masculinité sublimée<sup>141</sup>. En d'autres termes, le superhéros ne saurait avoir un pénis de chair, qui l'embarrasse un tant soit peu (cf. remarques de la page 80), mais il dispose métaphoriquement d'un phallus de la taille d'un bras. Tout est question de proportion chez un superhéros mûr, tout comme l'est son corps. Maturité est le maître mot chez ce superhéros fondateur. Sa position dégage également une impression de contrôle absolu, comme le suggèrent les illustrations ci-dessus. Et ce contrôle est le résultat d'une éducation. Mario Puzo, scénariste du premier *Superman* (1978) montre in extenso la formation de Superman, des couches jusqu'à la

<sup>140</sup> *Thor* (2011).

<sup>141</sup> PACKER, Sharon. *Superheroes and Superegos: Analyzing the Minds Behind the Masks*. Santa Barbara: Praeger/ABC-CLIO, 2010, page 173 et suivantes.

cape en passant par la salopette bleue du péquenot du Midwest.



Illustration 19 : Les années 2000 montrent souvent des protagonistes étonnés à la vue de leur corps de superhéros (*Captain America, The First Avenger* - 2011)

C'est le cas d'autres superhéros, comme Batman ou Hellboy. La genèse de leurs superpouvoirs est relatée en détail, dans ce que l'on a coutume d'appeler « l'histoire des origines » du superhéros. Leur forme adulte est le résultat d'une évolution. Le corps type du superhéros est donc un corps abouti, et parfaitement formé. C'est un corps mûr, souvent le résultat d'un processus initiatique. Entre 1978 et 2001, au-delà des costumes et des capes, des couleurs et des tissus, au-delà des couvre-nez et oreilles de chauve-souris l'enveloppe charnelle du superhéros est virtuellement la même, et donc interchangeable d'un superhéros à un autre : nez aquilin, menton anguleux et parfaitement rasé, énormes pectoraux, abdominaux en tablette de chocolat, mâchoire serrée, cou taurin, cuisses hyper musclées d'haltérophile.

Ce stéréotype est en grande partie hérité du GI des années 1950, mais sans armes. Comme le note Gary S. Cross: « The post-war grown-up was more than a style or look. He was a man who came

back from the war and adapted to civilian life.<sup>142</sup> » Inversement, les premières années du vingt-et-unième siècle imposent le paradigme d'un homme immature, chez les superhéros comme ailleurs.

#### 1.2.4. *Spider-Man* (2002) : le superhéros en tant que jeune homme

A partir de 2000, on constate en effet une évolution notable qui pervertit ce modèle initial. D'une certaine manière, on pourrait se croire revenu en arrière par rapport aux principes fondateurs décrits ci-dessus. A côté du *Urkörper* idéal l'on voit apparaître le corps d'adolescent malingre de Peter Parker/Spider-Man, le grand gagnant du vingt-et-unième siècle avec 2,5 milliards de dollars de recettes sur trois films, qui, de fait, ne parviendrait pas à remplir les costumes des deux premiers superhéros tant sa silhouette est frêle. Ces variations des corps ne sont pas anodines. Elles sont également un indicateur de taille en ce qui concerne l'importance des superhéros dans la culture populaire. Sur ce simple plan il y a décroissance, et donc une certaine forme de déclin.

Le nouveau siècle propulse en effet sur le devant de la scène un adolescent transhumain boutonneux. Les manifestations de cette immaturité commencent par une évolution métaphorique de la symbolique du bras tendu. Ce bras, précédemment inerte autant que rigide, se dynamise et devient jaillissement. Iron Man éjecte de la lumière de son corps ; Wolverine sort des griffes de ses deux bras ; Spider-Man, surnommé le *webslinger* (ou lanceur de toiles), découvre à son grand étonnement que son corps peut expulser une substance blanche collante. L'analogie n'échappera pas au lecteur perspicace. Clairement nous ne sommes plus dans le même registre. De l'homme mûr d'avant 2000 nous sommes passés, implicitement, à un Spider-Man, affreux jojo masturbateur, qui manque singulièrement d'aura pour servir d'exemple à sa communauté. Laquelle communauté n'est d'ailleurs pas dupe. A la fin de *Spider-Man 2* (2004), lorsque l'Homme-Araignée s'effondre après avoir sauvé *in extremis* les passagers d'un métro aérien, les gens qu'il a sauvés se précipitent à son secours, lui retirent son masque pour l'aider à respirer, puis s'exclament, médusés : « Mais ce n'est qu'un gosse !<sup>143</sup> »

Les *X-Men* fonctionnent sur ce modèle, dont l'intérêt, selon Dick Tomasovic, réside dans « la conjugaison de questions identitaires, psychologiques et sociales. Le corps des personnages est

---

<sup>142</sup> CROSS, Gary S. *Men to Boys: The Making of Modern Immaturity*, New York; Chichester: Columbia University Press, 2010, page 23. C'est le même constat que l'on retrouve chez d'autres auteurs, comme GARCIA, Guy. *The Decline of Men: How the American Male Is Getting Axed, Giving Up, and Flipping Off His Future*, New York: Harper Perennial, 2009. Garcia stigmatise « ces hommes qui prétendent être des adolescents ».

<sup>143</sup> "He's just a kid!", dans *Spider-Man 2* (2004).

toujours soumis à une double problématique, celle du bouleversement psychologique (la crise de la puberté) et celle de l'organisation sociale (comment vivre en société la différence)<sup>144</sup> ». Analysant les thèmes paranoïaques des deux premiers *X-Men*, il commente : « Ces deux fictions pour public adolescent abordent, comme dans d'innombrables films produits chaque fois que l'Amérique s'est sentie menacée, le thème de la peur de sa propre identité, et font précisément du corps l'endroit du doute et de la menace du surgissement de l'altérité.<sup>145</sup> »



Illustration 20 : Le bras et son prolongement sont censés être le siège traditionnel de la masculinité du superhéros, et non pas une source d'étonnement. De gauche à droite : *Iron Man* (2008), *X-Men Origins: Wolverine* (2009), *Spider-Man* (2002).

Le superhéros des années 2000 découvre donc implicitement un corps qui est singulièrement différent du modèle initial. Sur le simple plan de la masse corporelle la comparaison est éloquent. Le corps de Spider-Man ne représente pour ainsi dire que 75% du corps de Superman, voire moins. On a perdu au passage un quart de substance sur quantité d'autres plans. Ainsi Superman offre une mâle assurance, là où Spider-Man n'est, pour autant que l'on puisse observer, que doute et faiblesse. Il y a bien déclin. On est passé d'un corps dur à un corps mou, pour reprendre la dichotomie de Jeffords. On est aussi passé d'un corps humain à un corps transhumain ou mutant, qui n'est donc plus intègre. Par exemple, Spider-Man est homme, mais avec des capacités d'araignée.

Il faut attendre 2011 et *Captain America* pour que le superhéros reprenne enfin sa stature originelle. Si l'on doit reconnaître un seul mérite à cette production c'est bien de tenter le retour à des normes physiques plus conformes au modèle des débuts du genre sur grand écran, et d'oublier le corps d'adolescent de Peter Parker pour réinstaller celui, plus massif, de Clark Kent. Ce qui ne

---

<sup>144</sup> TOMASOVIC, Dick: « Mutatis Mutandis : les spectacles du corps paranoïde. Renouveau des agents mutagènes à Hollywood », in GUIDO, Laurent (Dir.). *Les peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*. Lausanne (Suisse): Antipodes, 2006, page 253.

<sup>145</sup> TOMASOVIC, op. cit ., page 250.



sera pas forcément au goût des féministes, Susan Faludi en tête, comme nous le verrons plus tard, page 118 et suivantes.

La transformation physique de Steve Rogers en Captain America, après l'expérience scientifique qui en fait un superhéros (triptyque ci-dessus), pourrait servir de publicité pour la méthode de Charles Atlas<sup>146</sup>, selon le modèle marketing éprouvé du « avant/après ». La question légitime que l'on peut se poser est celle de savoir si cette parenthèse de dix années est véritablement terminée. Ou non.



Illustration 21 : *Captain America* (2011) impose une mutation définitive au superhéros moderne, du corps de Steve Rogers à celui du Premier Vengeur masqué. Il ne reprendra jamais sa taille initiale. La métamorphose paraît tirée d'une publicité Charles Atlas (image de gauche).

La comparaison trouve des résonances sur d'autres plans que les stricts volumes corporels, si l'on veut bien admettre que le produit culturel superhéroïque est le reflet de la société qui l'a produit. Considérons les présidents américains Ronald Reagan (1981-1989) et George W. Bush Junior (2001-2009). L'un est plus grand que nature, une sorte de Superman, avec un visage buriné d'homme de fer baladé dans les westerns des années 1950 ; l'autre offre l'image d'un « Everyman » lors de son élection de 2004, comme le note John O'Sullivan :

All presidencies are shaped powerfully by the president's personality. But the Bush presidency seems more personal, even impulsive, and less influenced by either party or ideology than most. In which case the quality of Bush's personality becomes all-important. And just as compassionate conservatism lacks a guiding « governor, » so the

<sup>146</sup> Charles Atlas (1892-1972) était l'inventeur d'une méthode d'exercice physique, capable de transformer un gringalet en gorille, populaire dans les années 1930. L'itinéraire personnel de Charles Atlas est intimement lié à l'histoire de Superman. Voir à ce sujet : JONES, Gerard. *Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book*, New York: Basic Books, 2005.

Bush personality seems to lack a similar mechanism of impulse control.<sup>147</sup>

Le manque de contrôle évoqué dans cette citation rappelle la silhouette gauche de Spider-Man. De Superman à Everyman : le contraste est dès lors flagrant. Le préfixe augmentatif du premier s'est mué en apanage de tous les jours, de tous les hommes. Ne s'agit-il pas, par le fait même, d'une déchéance ? George W. Bush est fils de, avant que d'être père de la nation. Il se lance à l'assaut de l'Irak sous le signe du père, pour terminer le travail que Bush Senior (1989-1993) a commencé, et écarter Saddam Hussein du pouvoir.

De la même manière toute la période superhéroïque de 2001 à 2005 est sous le sceau du fils plutôt que du père : d'une stature moindre ; d'un rayonnement moindre ; un être de doutes plus que de certitudes ; mal à l'aise en société ; un gosse et non plus un homme.

### 1.2.5. Du journaliste de 1978 au photographe de 2002



Illustration 22 : Indépendamment de leurs superpouvoirs, évolution de la taille du corps superhéroïque entre 1978 (*Superman*), 1997 (*Batman & Robin*) et 2002 (*Spider-Man*)

Mais cette évolution était déjà en germe précédemment, si l'on s'en réfère au triptyque ci-dessus. D'une certaine manière *Batman Forever* (1995) et *Batman & Robin* (1997) annoncent l'évolution des années 2000 à 2004 : réduction de la masse corporelle, des valeurs et des pouvoirs de

<sup>147</sup> O'SULLIVAN, John. « The Politics of Everyman, George W. Bush, American — and his melange of influences », in *National Review Online*: Conservative commentary on American politics, news and culture. URL : <http://www.nationalreview.com/nrd/article/?q=OTc0MWRIYWQ5YTk1ODhiMjE5NDxMTQyOWYyODNkN2E=>. Difficultés d'accès constatées au 2 août 2013 (voir aussi lien depuis <http://www.nationalreview.com/corner/174911/politics-everyman/kathryn-jean-lopez>).

Superman à Batman, puis à Robin (lequel est beaucoup plus musclé que dans la bande dessinée), et enfin de Robin à Spider-Man.

La question qu'on peut légitimement se poser est donc : dans la lignée des superhéros, est-ce que Spider-Man n'hérite pas physiquement de Robin, et non pas de Batman ?<sup>148</sup> Est-ce que Peter Parker n'hérite pas plutôt des caractéristiques physiques et professionnelles de Jimmy Olsen, collègue de travail de Clark Kent au *Daily Planet* ? Après tout l'un et l'autre sont bien photographes ; et leurs masses corporelles sont bien identiques (illustration ci-dessus). Il s'agit là d'un des nombreux glissements que l'on peut observer dans le monde superhéroïque depuis les origines.

Tableau 15 : Les professions des monomythes principaux. La personne terrestre du superhéros est indiquée en gras ; le superméchant en rouge.

film\archétype	businessman	journaliste	photographe
<i>Superman 1978</i>	Lex Luthor	Clark Kent	Jimmy Olsen
<i>Batman 1989</i>	Bruce Wayne	Vicki Vale (Kim Basinger)	
<i>Spider-Man 2002</i>	Norman Osborn	--	Peter Parker

Cette évolution peut bien évidemment s'expliquer par l'importance prise par l'image<sup>149</sup> dans le monde moderne, par rapport à la chose écrite des années 1970. Mais elle démontre principalement qu'un archétype ne saurait avoir une place fixe dans l'univers des superhéros, selon la période dans laquelle on place son observation. Le tableau ci-dessus en est une brève illustration. Dès lors, un type de personnage ne peut être cantonné à un seul rôle.

Et ces glissements nous entraînent quelquefois sur des terrains minés<sup>150</sup>, comme nous le verrons plus tard dans notre chapitre sur le bouc émissaire (cf. point 2.4).

<sup>148</sup> On retrouve un ersatz de Bruce Wayne dans le monde de Spider-Man : son meilleur ami millionnaire, Harry Osborn. Il y a d'ores et déjà glissement des rôles, et division des référents corporels.

<sup>149</sup> Image au sens de photographie, mais aussi l'image au sens figuré : la réputation, la renommée.

<sup>150</sup> Une analyse jungienne complète des archétypes dans le cinéma superhéroïque dépasse le cadre strict de ce travail. Voir à ce sujet : IACCINO, James F. *Jungian reflections within the cinema: A psychological analysis of sci-fi and fantasy archetypes*, Westport, Conn.: Praeger, 1998. Nous utiliserons Jung, par ailleurs, pour cerner la psychologie des *X-Men*.





Illustration 23 : Le photographe promu superhéros : Jimmy Olsen (à gauche) dans *Superman Returns* (2006), et Peter Parker dans *Spider-Man 2* (2004). L'image prend le pas sur l'écrit.

Pour donner d'autres exemples du superhéros en tant que fils, notons que Batman et Iron Man n'échappent à cette régression insidieuse : chez eux l'argent et la technologie ont remplacé le phallus. Il ne s'agit pas de la masculinité du soldat, mais plutôt de celle du *geek*, ou du *nerd*, post-adolescent boutonneux, patron de startup, amateur de gadgets, et à bien des égards maître du monde. Car à la défiance initiale vis-à-vis de la technologie et du robot (*Robocop*, *Terminator*) succède dans les années 1990 une adaptation technologique rassurante sur le même thème, ce qui explique par exemple que le robot interprété par le même Schwarzenegger soit domestiqué et au service de Sarah Connor dans *Terminator 2* (voir aussi le point 1.3.7). Dans l'opus 3 le danger vient du surhomme technologique, homme-machine qui transcende la matière et balaie d'un revers l'humain égaré dans son univers, y compris la silhouette du superhéros.

Notons au passage que l'androïde des années 2000 réinvente, en quelque sorte, la silhouette du superhéros parfait selon le modèle initial de *Superman* (1978), comme le montre l'illustration ci-dessous (diptyque tiré de la série TV *Battlestar Galactica*, en 1978 et 2004). C'est ce que fait également le Silver Surfer dans *4: Rise of the Silver Surfer* (2007). De ce point de vue, l'armure de Iron Man apparaît donc comme une tentative de réunir en un seul corps l'homme et le superhéros, qu'il soit de Fer (*Iron*) ou bien d'acier (*Steel*), et de lui rendre sa stature initiale par la grâce de la technologie. Comme l'observe Rocco Gangle : « It is the technology of the armor that defeats the Ten Rings [in *Iron Man* (2008)], and it is technology that subsequently transforms Tony Stark the man into Iron Man the hero.<sup>151</sup> »

<sup>151</sup> GANGLE, Rocco. « The Technological Subversion of Technology: Tony Stark, Heidegger, and the Subject of Resistance », in IRWIN, William et WHITE Mark D. *Iron Man and Philosophy: Facing the Stark Reality*. Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons, Inc., 2010, page 26.



Illustration 24 : Evolution de la forme du corps des méchants Cylons de *Battlestar Galatica* entre 1978 et 2004.

L'androïde est une métaphore de l'armure, à l'instar de celle d'Achille, l'Homme de Bronze des récits héroïques grecs, comme le met en évidence Annabel Orchard<sup>152</sup>. L'armure d'Iron man remet également en question l'agentivité de l'homme qui la revêt, et subjectivise le robot à ses dépens, sans pour autant le responsabiliser. Nous reviendrons sur cet aspect des choses plus tard, lorsqu'il sera question de Iron Man (et des drones), qui propose une vision des choses sensiblement différente quelques années plus tard (cf. point 3.3.8).

### 1.2.6. Bibendums et autres corps mal entretenus

Les années 2000 consacrent le laisser-aller et la déchéance du corps, par exemple celui de Hancock<sup>153</sup>, le superhéros SDF, alcoolique de 2008, dont l'élément physique le plus saillant est une barbe de trois jours. Hancock tient plus de Stinkman que de Superman. Bob Parr, dans *The Incredibles* (2004), promène sa bedaine en avant. Mais il y a pire que Hancock ou Mister Incredible : la période 2001-2010 voit une avalanche de nouveaux modèles supercorporels qui se tendent et se distendent en de multiples variations, à commencer par le corps hideux, difforme, glauque, gonflé à l'extrême, de Hulk, un superhéros qui brille par son manque de contrôle. Hulk est habité par Bruce

<sup>152</sup> ORCHARD, Annabel, 'Achilles.: Man of Bronze', *Refractory: a Journal of Entertainment Media*, vol. 9, (2006). Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://refractory.unimelb.edu.au/2006/12/04/achilles-man-of-bronze-annabel-orchard/>.

<sup>153</sup> Dans le film éponyme, *Hancock* (2008).

Banner, frêle silhouette taillée comme Peter Parker, être en mutation qui ne contrôle pas plus sa colère que sa morphologie : un autre critère de l'adolescence, comme le suggère cet extrait de dialogue entre Hancock et son publiciste Ray Embrey :

Ray Embrey: People should love you. They really should, okay? And I want to deliver that for you. It's the least that I can do. You're a superhero. Kids should be running up to you, asking for your autograph, people should be cheering you on the streets...<sup>154</sup>

Comme on le constate c'est encore d'image qu'il s'agit, et de manipulation du public. Il faut redorer le blason d'un superhéros mal à l'aise dans son corps et ses pouvoirs. *Hancock* (2008) est un cas tout à fait singulier dans le concert des productions superhéroïques, car son scénario n'est pas tiré d'une bande dessinée antérieure. C'est une création originale (ou un prototype, voir point 0.4). Nous avons donc affaire à un objet neuf, reflet de son époque comme ne peuvent l'être Superman ou Spider-Man, nés sur papier, des années plus tôt<sup>155</sup>. *Hancock* est véritablement un homme de ce siècle, et peut-être le seul monomythe, avec *Max Payne* (2008) à n'être pas issu des comics. *Hancock* (2008) développe une thématique intéressante, qui vaut pour une majorité des superhéros de ce siècle. Hancock brille par son impopularité auprès du public, comme tant d'autres superhéros contemporains, mais trouve sur son chemin un utopiste nommé Ray Embrey, qui travaille dans le domaine des médias (cf. dialogue précédent). Ce dernier n'aura de cesse de l'aider à redresser son image au moyen de bonnes vieilles recettes de marketing. Hollywood, avec son savoir-faire dans le domaine des médias, vient au secours du superhéros. La métaphore est séduisante, car on peut y voir le reflet de la réalité américaine entre 2004 et 2010, qui voit le militaire US embringué dans une guerre de moins en moins populaire en Irak, et souffre lui-même d'un énorme déficit d'image. Les textes de superhéros, leur multiplicité après 2001 (surtout entre 2004 et 2010, eu égard aux délais de production de tels films), leur portée cathartique, leur désir sans cesse renouvelé de redorer le blason des superhéros, pourraient aussi servir, implicitement, à améliorer l'image du militaire américain, qui est passé du statut de sauveur de son pays - victime des attentats de 2001 - à celui de tortionnaire d'Abou Ghraïb cinq ou six années plus tard.

### 1.2.7. Constructions polysomatiques

Les années 2000 voient apparaître des équipes de superhéros, que nous estimons être des

---

<sup>154</sup> *Hancock* (2008).

<sup>155</sup> *Superman* date de 1938 ; *Spider-Man* de 1962.

représentations de la famille nucléaire, comme nous allons le voir dans un instant. Comme dans toute famille qui se respecte, la cohabitation et les relations peuvent se révéler malaisées. Certains membres de l'équipe échappent parfois au contrôle central. La Chose, chez les *Fantastic 4* (2005), manque de mesure, comme Hancock et Hulk, et partage la propension de ces derniers à commettre des maladresses aux conséquences matérielles irréparables.

Dans le triptyque ci-dessous, on notera cette image saisissante de Ben Grimm (interprété par l'acteur Michael Chiklis - image centrale) qui observe sa main comme le faisait Peter Parker plus haut dans ce chapitre. Qu'est-ce qui peut donc l'étonner dans cet organe turgescant, qui enfle jusqu'à le posséder tout entier (image de droite) ?



Illustration 25 : *Hulk* (2003) et la Chose, des *Fantastic Four* (2005), illustrent la difficulté de contrôler son corps.

Tout cela nous renvoie aux premiers émois d'un adolescent qui découvre son corps. Et que dire du garçon à ses côtés dans la troisième photo, son compère Johnny Storm, dont la particularité physique est de s'enflammer jusqu'à en devenir rouge écarlate, ce qui est une autre manifestation turgide en soi. Quant à sa sœur, Sue Storm, elle partage l'insigne et douteux pouvoir de certaines de ses consœurs : la pauvre est invisible au premier clignement de l'ennemi. Enfin le chef de la bande, Reed Richards, est élastique. Résumons-nous : quatre Fantastiques (en uniforme) et quatre corps instables qui piaffent de se tendre et de se distendre jusqu'à leurs limites, sans qu'aucun deux soit fini, pour ainsi dire. Ce sont des êtres en devenir plus que des êtres achevés, englués dans des manifestations physiques qui nous rappellent les affres de l'adolescence (cf. point 1.2.4) :

Helen: Is this rubble?  
Bob: It was just a little workout, just to stay loose.  
Helen: You know how I feel about that, Bob, darn you, we can't blow cover again!  
Bob: The building was coming down anyway.  
Helen: \*What\*? You knocked down a building?

Bob: It was on fire. Structurally unsound. It was coming down anyway.<sup>156</sup>

*The Incredibles* (2004) est une construction tétrasomatique qui partage nombre de ces traits. Le Papa, Bob Parr, a perdu sa forme, à tous égards, puisqu'il est obèse, et qu'il arbore des pectoraux à hauteur d'abdomen. Il a aussi perdu de sa superbe, car il est devenu la risée de sa ville-nation suite à une erreur de jugement qui a provoqué un joli chaos, et non pas restauré l'ordre qu'il était censé garder. Maman subvient aux carences de son époux, suivie des enfants, et tout ce petit monde va se révéler superhéroïque et redonner le moral au patriarche ventripotent en provoquant la chute du superméchant, lequel est un gamin se prenant pour un superhéros. Ils se révèlent donc être des opposants à la domination d'un Super gamin. Étonnant sous-texte : la famille Parr ne combat-elle pas alors, d'une certaine manière, un usurpateur qui pourrait être un avatar de Spider-Man ?

*Priest* (2011) présente également un modèle tétrasomatique : le prêtre-guerrier (Paul Bettany), et ses trois acolytes, qui ne sont véritablement que des faire-valoir : une femme, un Asiatique et un Afro-américain, lesquels sont tués par les vampires<sup>157</sup> qu'ils combattent. Ne reste donc à la fin du film que le prêtre doté de superpouvoirs. Ce film est donc en soi une curiosité à plusieurs titres. C'est d'abord la seule production ouvertement religieuse de tout notre corpus : le prêtre a une croix gravée sur le front. C'est ensuite le seul texte où les trois autres superhéros (femme, minorités) meurent. On passe donc d'une construction tétramythique de surface à une construction monomythique finale. Ce film constate *de facto* la faiblesse du modèle hybride, à la superhéroïtude partagée, et renvoie à un seul corps de superhéros. Il est donc une réaction manifeste à l'éclatement du corps superhéroïque. Mais il démontre également que le modèle tétramythique est illusoire. Il n'y a en fait qu'un seul corps superhéroïque, lequel est fragmenté.

Fort de cette conviction nous avons cherché d'autres preuves de ce corps éclaté. Nous nous sommes par exemple demandé comment les autres films tétramythiques pourraient être l'illustration d'un corps unique divisé. Comment la cellule familiale de *The Incredibles* (2004) peut-elle abriter la superhéroïtude ? L'explication la plus plausible que nous ayons trouvée se trouve chez Cynthia Enloe, à propos de la Guerre du Golfe :

The pressure on U.S. women to conform to an image of "supporting the troops" that is

<sup>156</sup> *The Incredibles* (2004). Comme Hulk et HellBoy, Mr. Incredible fait des bêtises.

<sup>157</sup> La silhouette du vampire fait généralement référence aux couches supérieures de la société capitaliste ; les zombies renvoient aux couches laborieuses. Le prêtre du titre combat implicitement les excès du système.



simultaneously an image of being American: Governments encourage women to imagine that being a loyal family member is synonymous with being a patriot. For women in wartime, the nation becomes a family.<sup>158</sup>

Confrontée à la Guerre en Irak, la famille nucléaire américaine au complet (ou sa représentation selon le transcodage de l'objet filmique) se range donc au côté de ses troupes, au premier rang desquelles se trouve, symboliquement, le superhéros. La famille, unie derrière le guerrier, devient donc une émanation du corps superhéroïque.



Illustration 26 : Quatre corps pour un seul mythe : les familles symboliques de *The Incredibles* (2004) et *Hellboy II - The Golden Army* (2008).

On retrouve un quatuor analogue dans *Hellboy II - The Golden Army* (2008). Cette famille artificielle travaille pour le gouvernement. Papa, c'est Hellboy (illustration ci-dessus), dont les maladresses multiples sont facteur de destruction. Maman est féminine, fine et raisonnable comme Madame Parr ou comme Reed Richards<sup>159</sup>.

Leurs enfants biologiques ou symboliques sont tantôt invisibles (Sue Storm, Abe Sapien, Violet Parr), tantôt hyper véloces sur terre ou dans les airs (Dashell 'Dash' Parr, Johnny Storm). Bref, on le constate, les points communs aux quatre films sont nombreux. Les *Fantastic 4* comme *The Incredibles* ou *Hellboy II* - cherchent à donner à la superhéroïtude un nouveau corps, qui est celui de la famille. Mais il s'agit en fait de multiples corps individuels sur la base d'un concept

<sup>158</sup> ENLOE, Cynthia. « The Gendered Gulf », in JEFFORDS, Susan et RABINOVITZ, Lauren (Dirs.). *Seeing through the media: The Persian Gulf War*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1994, page 207.

<sup>159</sup> Reed Richards occupe à n'en pas douter la place de la femme dans la famille des *Fantastic 4*. La question de son sexe biologique ne se pose pas vraiment. Nous sommes sur un terrain symbolique.

monomythique. En d'autres termes, on tente de remplacer le corps unique du superhéros initial par quatre (ou cinq<sup>160</sup>) corps distincts qui en aucun cas ne restituent à eux tous la puissance du corps originel. Et le mouvement s'amplifie après 2004.

Que dire en effet de la multitude des mutants magnifiques que l'on trouve dans les trois *X-Men* ? Et à la télévision chez les *4400* (2004-2007) puis dans la série *Heroes* (2006-2010) ? D'aucuns y verront un hommage indirect aux victimes du 11 Septembre 2001, auxquelles les médias ont coutume de se référer sous le label « unsung heroes of 9/11 ». Les milliers de héros de *X-Men*<sup>161</sup>, *4400* ou *Heroes*<sup>162</sup> sont des êtres ordinaires dotés de pouvoirs (ici appelées facultés) plus bizarres qu'utiles, sans qu'il soit nécessaire de les citer toutes<sup>163</sup>.



Illustration 27 : Les *X-Men* (de 2000 à 2011), *Les 4400* (2004–2007), et *Heroes* (2006-2010) imposent le corps superhéroïque éclaté et l'héroïsme ordinaire, domaine d'un hypothétique Everyman plutôt que de Superman.

Leurs corps sont généralement chétifs. Ce sont des corps aux antipodes du corps de Superman, avec des esprits qui brillent par leur individualité, déterminés à survivre plus qu'à servir une cause commune. Voilà donc que, après la structure familiale du début des années 2000, on est passé à un modèle universel. On a délaissé le Un pour Tous de l'ère Superman à un Chacun pour Tous de l'ère polymutants. D'unique en 1978 le corps superhéroïque devient multiple ; de concentré, il devient éclaté. L'éclatement est la métaphore la plus flagrante de l'évolution du corps superhéroïque dans les années 2000.

On peut noter une chose tout à fait intéressante dans *Heroes* : le méchant de l'histoire, un

<sup>160</sup> Dans deux familles seulement : le bébé de HellBoy, et encore Liz Sherman ; le rejeton de la famille Parr.

<sup>161</sup> Surtout à partir de 2006. Le premier film (2000) reste concentré sur un nombre réduit de superhéros. Mais, nous le verrons plus tard, *X-Men* fonctionne en fait sur une base de neuf superhéros.

<sup>162</sup> On notera au passage l'absence de préfixe au titre *Heroes*.

<sup>163</sup> L'un peut voler ; l'autre contrôle la pensée ; un troisième est hyper-rapide ; la majorette est immortelle, etc.

dénoté Sylar<sup>164</sup>, tue un à un les mutants après s'être approprié chacune de leurs facultés (*abilities*) individuelle. Il les cumule donc ensuite. Implicitement Sylar cherche à recréer un corps superhéroïque unique doté de tous les pouvoirs. La connotation est flagrante. Nicolas Labarre relève, par exemple, un trait de Sylar qui rappelle implicitement le fondateur du genre superhéroïque à l'écran : « La transformation du méchant de la série, Sylar, lorsqu'il enlève ou remet ses lunettes, renvoie ainsi au déguisement symbolique de Superman en son alter ego Clark Kent.<sup>165</sup> » Mais quelle ambiguïté ! Lui, le superméchant, maître du temps (il est horloger de formation, et « Sylar » est la marque de la montre qu'il porte au poignet), tente d'accomplir ce qu'un superhéros est censé faire : être le seul et unique symbole de la superhéroïté<sup>166</sup>. Il tente également, de manière symbolique, de redonner une chronologie et une histoire au superhéros (voir à ce sujet le point 3.4.4).

*Heroes* pose *de facto* les bases du conflit idéologique à l'aube de ce siècle : entre un superhéros mâle, et une multitude de héros de moindre envergure, séparés par leur sexe, leur ethnicité, leurs préférences sexuelles, et autres traits distinctifs. Ces héros, sans préfixe, sont emmenés par la majorette (voir volet suivant, au point 1.3).

### 1.2.8. L'immuabilité du corps hyperkinétique

Tout ceci étant posé, reprenons maintenant notre argument initial, et revenons au *Urkörper* superhéroïque, unique et altruiste, pour observer comment lui aussi a évolué en quelque quarante années. Nous commencerons par sa relation à la sexualité humaine.

Sur ce terrain, force est donc de reconnaître que la plupart des superhéros, disposant d'un méta sexe, ne sont pas des hommes au sens strict du terme. Superman est un surhomme mais pas un

---

<sup>164</sup> Notons au passage que son nom n'est pas très éloigné des Cylons, ces robots (certains anthropomorphes) de la série *Battlestar Galactica* (une saison en 1978, et quatre saisons entre 2004 et 2009).

<sup>165</sup> LABARRE, Nicolas. « *Heroes* : négociation d'une hiérarchie de culture populaire », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 2 | 2010. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://rrca.revues.org/index228.html>.

<sup>166</sup> Ce point mériterait un développement à lui seul. La trame narrative de *Heroes* est un peu plus compliquée que cela. En effet, parmi ces héros ordinaires il en est un, nommé Peter Petrelli, qui vole comme Superman, et qui absorbe les facultés extraordinaires de chaque héros passant à proximité. Peter Petrelli ne tue pas les autres héros, contrairement à Sylar. Mais c'est en partie à cause de lui qu'est provoquée la catastrophe qui doit détruire New-York. Son frère doit devenir Président des Etats-Unis, et la majorette est en fait sa sœur, *ad lib*. Dans ce contexte, Sylar joue aussi, en quelque sorte, le rôle d'un bouc-émissaire (voir point 2.4).



supermâle, dans le sens où pouvait l'être par exemple le James Bond incarné par Sean Connery.<sup>167</sup> D'une manière générale ni Superman, dans les années 80, ni Batman dans les années 90, et *a fortiori* Spider-Man depuis 2000, ne paraissent particulièrement intéressés prioritairement par le sexe, du moins de manière explicite. Aucune sexualisation du superhéros n'est nécessaire pour que le public adhère à ses exploits. Et à vrai dire l'attraction sexuelle, quelle qu'en soit l'orientation, n'est qu'une distraction dans l'univers superhéroïque. Le sexe détournerait l'attention du public des véritables enjeux que cristallise le corps du superhéros. Tout comme, pour reprendre une comparaison esquissée plus haut, un scandale sexuel aurait pu mettre Bill Clinton au ban de la présidence des USA à la fin des années 1990. Un président américain est moins un homme qu'un dirigeant politique. De la même manière un superhéros est moins un homme qu'un héros. En résumé le corps superhéroïque est un peu moins qu'un corps d'homme de par son genre biologique, et beaucoup plus qu'un corps d'homme de par sa portée symbolique. Avant de revenir à ce dernier aspect des choses dans le chapitre suivant, examinons la masculinité du superhéros telle qu'elle a été exposée au cinéma entre 1978 et 2013, et comment son déclin s'est précipité de manière tout à fait paradoxale.

Tout d'abord, la vague de sexualité dans les films de superhéros est en soi de très mauvais augure. Le méta texte couramment admis est qu'un superhéros ne peut s'abaisser à des plaisirs charnels. Quand Peter Parker fait l'amour avec Mary Jane Watson, il devient de facto plus humain, et perd de sa super stature. Nous entendons par là qu'il ne lui reste plus qu'une stature humaine, et qu'il se voit donc dépouillé de sa superhéroïtude. On doit considérer que seule la sublimation est acceptable en matière de sexualité dans le monde superhéroïque. Un superhéros qui assume une sexualité humaine ordinaire descend de son piédestal, car l'un et l'autre statut sont antithétiques. On ne peut à la fois être homme et surhomme. Schématiquement, plus le superhéros utilise son sexe biologique, plus il perd de sa masculinité virtuelle. Cela est évidemment tout à fait paradoxal, comme l'observe Richard Reynolds, car cette chasteté imposée - au même titre que d'autres tabous - est censée permettre au superhéros de défendre le « masculin » en lui :

[The superhero] pays for his great powers by the observance of this taboo of secrecy — in a manner which is analogous to the process in which warriors in many traditional societies 'pay' for their strength in battle by abstaining from sex, eating certain foods, and other taboos designed to isolate and protect the 'masculine' in their characters. Such concern with what amounts to rites of passage from adolescence to manhood is

---

<sup>167</sup> Par ailleurs James Bond est certainement doué de *supermanhood*, en sus d'autres prouesses physiques, mais ce n'est pas un superhéros.

clearly of interest and concern to a teenage audience.<sup>168</sup>

Cette dernière remarque, qui s'appliquait initialement à la bande dessinée, trouve sa pleine mesure également dans le cinéma, où la notion d'âge n'a pas d'incidence réelle, puisque le public y est à la fois plus nombreux, et plus forcément adolescent. Ce que nous estimons est par conséquent que le mythe du superhéros n'est pas affaire de génération ou d'âge. Seul le médium est en cause. La bande dessinée s'adresse en priorité aux jeunes ; le cinéma sur le même thème s'adresse à tous. La répercussion sur le public porte donc en soi une double universalité : celle du médium comme celle du mythe.

Ivan Vanko: If you could make God bleed, people would cease to believe in him.<sup>169</sup>

La notion de corps, comme l'illustre la citation ci-dessus, participe de la même logique que la sexualité. Le corps du superhéros est en soi moins physique que symbolique. Donc des images de saignement, de sudation, de larmes, n'entrent pas dans la représentation traditionnelle du superhéros. Elles sont taboues également. Il y a une parenté induite entre tous les types de fluides supercorporels, du sperme au sang. Par conséquent le superhéros n'est pas censé saigner, transpirer, pleurer. Car la sueur semble jouer le même rôle que la semence dans l'imagerie traditionnelle du superhéros. Il y a depuis l'origine quelque chose de fortement antinomique dans cette notion : un superhéros ne peut pas produire un effort qui lui demande un effort, lequel laisserait un résidu liquide sur sa silhouette hiératique. C'est un concept foncièrement statique. Comme le relève Marianne Kac-Vergne à propos de la chute de l'hypermasculinité dans quatre textes de science-fiction des années 1980 à nos jours, le corps dur d'un superhéros est le résultat d'un processus qui est invisible au spectateur, car ce processus précède la diégèse :

Hypermasculinity relies heavily on the display and control of the male body, for which muscles, especially biceps and pectorals, function as a synecdoche. Hypermasculinity thus appears as the net result of the male actors' often highly publicized bodybuilding, even though the process itself is never shown onscreen, so that the heroes' physical

---

<sup>168</sup> REYNOLDS, Richard. *Super Heroes: a Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, page 15.

<sup>169</sup> *Iron Man 2* (2010).

strength remains 'natural'.<sup>170</sup>

Le corps « naturel » du superhéros s'inscrit donc plus volontiers dans un registre statuaire passif que dans une quelconque dynamique active qui l'a conduit à son expression d'hypermasculinité. Ceci est d'autant plus vrai au vingt-et-unième siècle que la représentation d'un corps superhéroïque moderne en action est le plus souvent produite par les effets spéciaux, comme le souligne Hassler-Forest :

But in spite of the ostentatiously spectacular visuals of both these films, there is also a fundamental difference between the *Superman* of 1978 and the *Spider-Man* of 2002. For whereas the former relied entirely on photographic effects for its visual illusions, the 21st-century blockbuster exists within the paradigm of digital cinema. And although the commercial rhetoric surrounding computer-generated imagery focuses on the groundbreaking scope and detail of the special effects, the replacement of the human body on the screen by a digital avatar does also have far-reaching ontological consequences. Just as money « loses its material presences and turns into a purely virtual entity » in the postmodern world of late capitalism (Žižek 1997: 131), so does the human figure in these films lose its hold on the viewer, as he is increasingly replaced on the screen by uncanny digital doubles.<sup>171</sup>

Il y a donc une contradiction fondamentale entre ce corps naturel hypermasculin qu'on exhibe et le corps volant virtuel produit par une animation sur ordinateur.

Mais après tout, cette dichotomie n'est pas récente. Il s'agit d'un paradoxe communément admis par le public, et connu depuis les années 1930 : Superman vole sans impulsion particulière, sa mèche à peine balayée par le vent ; Spider-Man se propulse de bâtiment en bâtiment sans sudation, et ainsi de suite, c'est-à-dire sans que les éléments traditionnels de la physiologie humaine ou du physique humain interviennent dans la dynamique du superhéros, comme l'ont montré notamment Gresh et Weinberg.<sup>172</sup> L'un comme l'autre procèdent sur deux registres contraires : au propre ils se meuvent avec une extrême facilité ; au figuré ils ne bougent pas, car,

---

<sup>170</sup> KAC-VERGNE, Marianne. « Losing Visibility? The Rise and Fall of Hypermasculinity in Science Fiction Films », in *The French Journal of Media and Media Representations in the English-Speaking World*, numéro 2 | 2012 : « Performing/Representing Male Bonds », paragraphe 4. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://inmedia.revues.org/491><http://inmedia.revues.org/491>.

<sup>171</sup> HASSLER-Forest, Dan. *Capitalist Superheroes : Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Ropley: Zero Books, 2012, page 135.

<sup>172</sup> GRESH, Lois H. et WEINBERG, Robert E. *The science of superheroes*. Hoboken, N.J.: J. Wiley, 2002, pages 123-124, à propos de *Flash* en bande dessinée, mais la même série de remarques peut s'appliquer aux superhéros de cinéma.

conceptuellement, le statut superhéroïque vise à l'immutabilité, voire à l'immobilité. Et il est sacré par nature. En cela il est assez comparable à une statue portée par la ferveur des fidèles dans une procession religieuse, la combinaison d'élasthanne remplaçant le vernis de la statue.

En fait ce qui meut la silhouette superhéroïque à l'écran, c'est l'assiduité des spectateurs. Comme l'exprime Propp :

En outre, du fait qu'il adopte, sur le plan de renonciation, la forme performative, le conte (le film) signe son appartenance au mythe ou à la religion au sens où il contient une injonction et des pratiques conjuratoires réclamant de la part du spectateur une sorte de dévotion.<sup>173</sup>

Ainsi, pour transposer cette analogie du conte à la narration superhéroïque, ce qui porte le mythe superhéroïque, ce sont les habitants de la cité interne à la diégèse, cette ville qui se veut forcément être une super nation, un superpouvoir, une superpuissance. C'est leur regard, qui est également une projection de celui, extra diégétique, du spectateur, qui fait le superhéros, et donne une légitimité à son existence. Sans cette dévotion du public, le superhéros n'a plus de raison d'être.

Dans ce contexte, un superhéros qui dégouline, qui transpire et qui pue, c'est une icône qu'on bafoue, c'est la page d'un incunable qu'on écorne. C'est la nation qui frémit et qui doute. Ainsi la vague de superhéros hirsutes, suant, titubant, que l'on observe dans les films des années 2001 à 2010 malmène le corps du superhéros et opère symboliquement une désacralisation. Hancock est le plus souvent mal rasé, quand il est à jeun. Bob Parr (Monsieur Indestructible) se laisse revenir, dans sa vie étriquée de simple salarié, le bedon en avant, *ad lib*. C'est la première étape d'une tendance qui semble aller beaucoup plus loin dans les films de superhéros du vingt-et-unième siècle. Gary Gumpert évoque un phénomène qu'il nomme « Wrinkle Theory », estimant que le médium lui-même est responsable de cette déchéance :

The medium did them in. The medium was not only the message, but it was the culprit, the force that inadvertently unmasked the superhero by revealing the hero's lack of perfection. Comic book superheroes were painted in grand bold strokes, articulated muscles stretched out and held in luminous... These were superheroes who did not sweat, whose hair was never out of place... Superheroes could not withstand the scrutiny of the all-seeing television lens which revealed not major culpability, but minor corporeal disarrangement. Superman probably could withstand the devastating revelation of his double identity, but not the wrinkles which marred his uniform and suggested that perhaps behind that frayed exterior could be found a torn and tattered

<sup>173</sup> PROPP Vladimir Iakovlevitch. *Morphologie du Conte*. Paris: Seuil (Points/Essais), 1970, cité par UNGARO Jean. *Le corps de cinéma: le super-héros américain*, Paris: Editions L'Harmattan, 2011, page 138.

Effectivement, les gros plans du cinéma ne favorisent pas la distanciation, révélant au passage les « rides » du héros, et le rendant plus humain que surhumain. Nous reviendrons sur cette dichotomie fondamentale entre corps humain et corps issu d'effets spéciaux en détail plus tard (voir notamment le point 3.3.8). Mais il nous semble aussi que le superhéros est mal en point moralement parce qu'il est mal aimé des habitants de la ville. Il ne décolle pas dans les airs car il n'a personne pour le porter. Sans dévotion populaire, pas de pouvoirs. Inversement, le peuple intradiégétique est prêt à le soutenir quand il est à terre. On trouve une très belle illustration de ce phénomène dans *The Amazing Spider-Man* (2012), lorsque le superhéros, à bout de force, est hissé sur les sommets des gratte-ciels par les grues d'une équipe d'ouvriers pour son ultime confrontation avec le superméchant (voir point 3.4.10).

Enfin, comme le souligne notamment Hassler-Forest, au-delà des déformations du corps, se manifestent des blessures, des atteintes à l'intégrité corporelle. Les supercorps meurtris que l'on observe dans les textes du corpus, de *Superman Returns* (2006) à *The Dark Knight Rises* (2012), induisent que ces meurtrissures sont le résultat explicite d'une agression, qui ferait peut-être implicitement référence aux attentats du 11 Septembre.

### 1.2.9. L'aberration du superhéros en tant que père

Le même principe s'applique à un superhéros père, comme c'est le cas dans *Hancock*, *The Incredibles*, *Hellboy II* ou encore *Superman Returns*. Car ce statut ramène *de facto* le superhéros au ras du sol, au niveau de sa descendance, pourrait-on dire. Mary Embrey rappelle par exemple à Hancock que, dès lors qu'ils sont ensemble, ils perdent leurs superpouvoirs, et notamment l'immortalité. Cette notion peut paraître paradoxale en soi, mais un superhéros qui mûrit n'est plus un superhéros. On pourrait bien sûr imaginer Superman volant de conserve avec son rejeton au-dessus de Manhattan, ou bien encore Batman perché au sommet d'un gratte-ciel surveillant la ville de son regard panoptique, avec un fils à ses côtés (à l'instar de Tarzan dans l'illustration ci-dessous), mais ce type d'imagerie n'est pas à l'ordre du jour dans les années 2001 à 2010.

---

<sup>174</sup> GUMPERT, Gary. « The Wrinkle Theory: The Deconsecration of the Hero », in DRUCKER, Susan J. et CATHCART, Robert S. (Dir.). *American Heroes in a Media Age*. Cresskill, N.J.: Hampton Press, 1994, page 58.

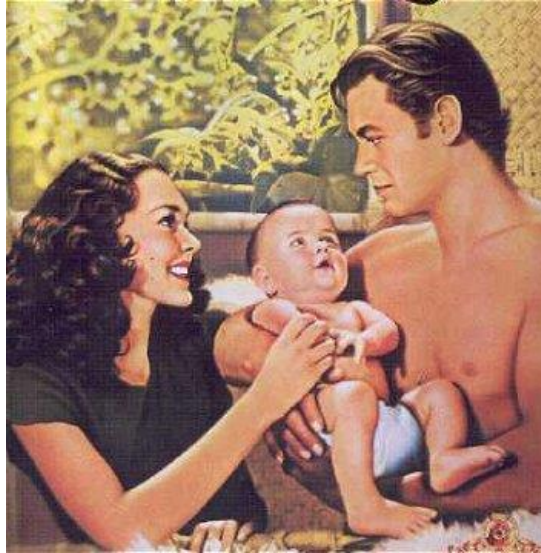


Illustration 28 : Image de *Tarzan Finds a Son!* (1939), sorti avec la tagline suivante : « Super Story of a Super Man ! The Titan of all Tarzans... Giant of all jungle thrills... worth the years it took to make! » Ce fils n'est, malgré tout, pas le fils naturel de Tarzan, mais un enfant trouvé après le crash d'un avion dans la jungle.

Car d'une manière plus générale la superhéroïtude ne se transmet pas. Superman n'hérite pas de son père sur ce terrain-là. Ce que Jor-El transmet à Kal-El est purement conceptuel, et non physique. On naît superhéros comme Superman, ou bien on le devient quand une vilaine araignée vous pique, mais la superhéroïtude, innée ou acquise, n'est pas un patrimoine qui se transmet de père en fils. Elle est avant tout le résultat d'une expérience de type initiatique dont le modèle est difficilement transposable d'une génération à une autre. Le superhéros est avant tout un *self-made man*. C'est donc une représentation qui allait comme un gant à l'Amérique du vingtième siècle mais que le siècle suivant peine à faire sienne. Il n'y a véritablement aucun bénéfice à tirer d'un superhéros père. Sinon peut-être dans l'argument qui suit, dans un souci d'hétéronormalisation.

Pour faire bonne mesure et exposer également le bon côté des choses, il nous faut admettre que le retour à des valeurs masculines *stricto sensu* opéré en ce siècle nous éloigne du modèle homosocial incarné au cinéma par le Batman des années 1990, ou tout au moins de la féminisation du héros en général, évoquée par Susan Jeffords, parmi d'autres. Gardons-nous d'entrer dans le détail des errements déviants recensés par certains commentateurs, tels le sadomasochisme, le fétichisme, voire la pédophilie<sup>175</sup>. Le code Hays a vécu. Une chose est certaine : le modèle militaire des années

---

<sup>175</sup> Voir MANDEL, Susannah, essentiellement à propos de la bande dessinée. MANDEL Susannah. *Mask and Closet (or, "Under the Hood" : Metaphors and representations of homosexuality in American superhero comics after 1985)*. Harvard, 2003. (Mémoire de mastère). Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://dspace.mit.edu/handle/1721.1/40029>.

Reagan a fait long feu ; le modèle sexuellement ambigu des années Clinton également<sup>176</sup>. Désormais un choix sexuel hétéronormé, délibérément assumé, se veut exemplaire chez le superhéros. Il nous semble qu'il vient en réaction aux évocations troubles de la décennie qui a précédé autant qu'à la réaction suscitée par le 11 Septembre et la Guerre au Terrorisme. D'une certaine manière, afficher Superman ou Spider-Man dans le même lit que leurs dulcinées équivaut à couper court aux rumeurs les plus folles qui ont pu courir sur le compte du superhéros avant 2001. Sa masculinité est rétablie de manière évidente, et l'on enfonce même le clou : le superhéros imprègne l'objet visible de son désir, et transmet la vie dans *Superman Returns*, *Hellboy II*, voire *The Incredibles*. Le superhéros des années 2000 est bien masculin, même si sa puissance intrinsèque a faibli. Il est géniteur. Il procréé. Le rejeton devient en soi l'alibi nécessaire qui concrétise l'acte sexuel au-delà de la simple façade formelle d'un homme et d'une femme allongés dans le même lit<sup>177</sup>. Ce qui est par ailleurs une ambiguïté cultivée encore aujourd'hui par Batman dans *The Dark Knight*, voire même par Iron Man dans sa relation immature avec le personnage joué par Gwyneth Paltrow. Mais, selon James Iaccino, aucune ambiguïté ne subsisterait par rapport aux relations hésitantes de Batman avec les femmes à la fin du siècle dernier :

Bruce [Wayne] possesses some other eccentric qualities, which make the character appear very human, comparable to "any man off the street" who has a myriad range of troubles with which to deal. An absentminded man, he forgets the names of several of his guests and requires Alfred's (Michael Gough) assistance in finding his socks. Like a typical voyeur, he monitors people within the confines of the Batcave to see what they are saying about him as well as to "call up" a reality he has missed out on because of the all-consuming crime-fighting priority. The hidden cameras focus on one lovely photojournalist in particular, Vicki Vale (Kim Basinger), to whom he is sexually drawn yet intimidated by. Eventually, Bruce does seduce Vicki by getting her (and himself) drunk. When Vicki wants to develop a serious relationship with the man she has "bedded," Bruce invents some rather lame excuses not to see her again to maintain his secret identity.<sup>178</sup>

Et nous voulons bien le croire. La relation désinvolte du superhéros n'est plus de mise au vingt-et-unième siècle. La tendance est clairement à un sérieux de bon aloi et à un engagement affectif fort. C'est la raison pour laquelle Rachel Dawes (Maggie Gyllenhaal) se détourne de Bruce Wayne dans

---

<sup>176</sup> Voir à ce sujet le point 1.3.6.

<sup>177</sup> Laissant de côté l'impossibilité physique qu'il y aurait pour un superhéros de s'accoupler avec une humaine évoquée par Larry Niven, et illustrée dans *Hancock* (2008) par le phénomène d'orgasme léthal qui conduit Hancock à écarter sa partenaire au moment de l'éjaculation par un *supercoitus interruptus* qui lui évite une mort certaine.

<sup>178</sup> IACCINO, James F. *Jungian Reflections Within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-fi and Fantasy Archetypes*. Westport, Conn.: Praeger, 1998, page 105.

*The Dark Knight* et lui préfère Harvey Dent. Ce n'est pas en soi une surprise car Rachel (Katie Holmes) avait montré la voie à la fin de *Batman Begins* en refusant à Bruce Wayne un baiser superficiel et en lui annonçant que leur relation serait possible le jour où Gotham n'aurait plus besoin de Batman. Dans le film qui suit, *The Dark Knight* (2008), le côté playboy de Bruce Wayne n'est plus qu'une façade qui masque les affres d'une jalousie résolument hétérosexuelle. En résumé on doit considérer que cette maturité fait du superhéros un homme, et qu'il y perd au passage le préfixe de super- qui était l'apanage de sa jeunesse.

Une autre interprétation, dans la ligne de ce qui précède, mais également dans le contexte des remarques sur les tétramythes que nous avons faites ci-dessus, consisterait à dire que la paternité aurait le mérite de reconstituer la cellule familiale, et donc le pays tout entier, autour un superhéros en guerre. Ce qui rejoint l'analyse de Enloe (in Jeffords et Rabinovitz, op. cit.) utilisée précédemment :

Superman: You will be different, sometimes you'll feel like an outcast, but you'll never be alone. You will make my strength your own. You will see my life through your eyes, as your life will be seen through mine. The son becomes the father and the father becomes the son.<sup>179</sup>

Enfin, une dernière hypothèse serait de considérer qu'un rejeton constitue la relève d'un superhéros fatigué, et inadapté à son époque, ce qui rejoint le sens premier de notre travail. Les paroles ci-dessus, adressées par Superman à son fils endormi, en 2006, font écho, implicitement, à celle de Jor-El en 1978, lorsqu'il envoie son fils Kal-El (Superman) sur Terre pour échapper à la planète Krypton au bord de l'explosion.

### **1.2.10. Arrêt sur un personnage : Robin entre 1995 et 2012**

Ainsi, le Superman du vingt-et-unième siècle paraît prêt à passer le relais à son fils naturel. Cette hypothèse est corroborée quelques années plus tard par la fin de *The Dark Knight Rises* (2012). Le monomythe universel pourrait bien être décadent, pour ne pas dire défunt, puisque l'on assiste, dans ce dernier film, à l'enterrement de Bruce Wayne. En effet, Batman s'efface jusqu'à disparaître,

---

<sup>179</sup> *Superman Returns* (2006).



remplacé par un Robin qui adopte ses principes<sup>180</sup>, à défaut d'hériter de son nom de justicier masqué.

Tableau 16 : Evolution du personnage de Robin entre 1995 et 2012

	<i>Batman Forever (1995)</i>	<i>The Dark Knight Rises (2012)</i>
<b>Nom</b>	Dick Grayson	John Blake
<b>Profession</b>	Trapéziste	Policier
<b>Onomastique</b>	Gris	Noir
<b>Relation avec Batman</b>	Pupille intime	Fils spirituel
<b>Position verticale</b>	Haut du chapiteau	Ras du sol

Cette filiation symbolique, fort éloigné de l'ambiguïté de 1995<sup>181</sup>, doit néanmoins être réexaminée. En effet, des différences majeures existent entre ces deux silhouettes du même personnage. En 2012, Robin s'appelle John Blake, et non plus Dick Grayson. L'onomastique révèle que « Grayson » appartient à la couleur grise, entre deux teintes, ni noir ni blanc ; « Blake », en revanche, s'apparente au noir. On pourrait aller plus loin sur ce terrain, et considérer leurs prénoms respectifs : le prénom de Grayson, Dick, peut prêter à mauvaise interprétation, à défaut d'être sexuellement ambigu, comme l'est implicitement la relation de Batman avec Robin ; celui de Blake évoque une tradition mâle, dans le sillage de John Ford ou John Wayne. Grayson le voltigeur est léger, voire aérien ; Blake arpente les rues de la ville à hauteur de trottoir. En effet, John Blake n'est plus saltimbanque<sup>182</sup>, mais policier, collègue du Commissaire Gordon, qui lui sert de mentor. Il se place donc du côté du réel et de la loi, et non plus sous le signe de la représentation et du spectacle. Dans l'épilogue de *The Dark Knight Rises (2012)*, Robin abandonne la police, pour se consacrer à la mission qui était celle de Batman auparavant. On peut donc dire que ces deux silhouettes de Robin sont diamétralement opposées l'une à l'autre. Le personnage ambivalent des années 1990, intime du superhéros, cède la place à un personnage déterminé dont la silhouette rappelle le Patrocle de l'Illiade, c'est-à-dire un guerrier prêt à revêtir le costume d'Achille.

<sup>180</sup> Un autre point fait question dans *The Dark Knight Rises (2012)*, qui est celle de la signification à donner à la présence de ces enfants de l'orphelinat et à ce prêtre (un « père ») qui les encadre. Les interprétations possibles sont multiples, mais dépassent le champ intrinsèque de notre étude. Cependant, nous y reviendrons brièvement au point 2.2.

<sup>181</sup> Contrairement à *Batman Forever (1995)*, puis à *Batman & Robin (1997)*, Bruce Wayne/Batman et John Blake/Robin n'ont que de très brèves interactions dans *The Dark Knight Rises (2012)*.

<sup>182</sup> Dick Grayson est trapéziste de cirque.

Nous reviendrons sur la dichotomie réel/spectacle plus tard, à propos de la ville disneyifiée des années 1990, et celle, plus réaliste, des années après le 11 Septembre, aux points 3.2.4 et 3.2.6.

### 1.2.11. Le masque du superhéros masqué



Illustration 29 : Visage découvert en 1978, à demi-voilé en 1989, totalement couvert dans les années 2000. Le masque cache-t-il le superhéros de l'extérieur, ou bien lui brouille-t-il la vue ? D'une manière générale il semble obscurcir ses visées. Images tirées de *Superman* (1978), de *Batman* (1989) et de *Spider-Man 3* (2007).

Une évolution majeure est à considérer en ce qui concerne le masque du superhéros, qui est le miroir de ses états d'âme. Comme pour tout un chacun, moins il est masqué plus ses expressions faciales, et ses intentions, sont lisibles. Plus il est masqué moins le superhéros est transparent. L'évolution de 1978 à 2012 va donc clairement dans le sens d'un plus grand hermétisme pour ce qui est des héros les plus marquants de chaque décennie.

Superman a le visage entièrement découvert, gage de rectitude et de franchise. Le masque de Batman ne lui couvre pas la bouche et les yeux sont dégagés, ce qui lui confère tout de même, symboliquement, une vision claire et une expression juste. En revanche, Spider-Man est entièrement masqué dans les années 2000, ce qui laisse entendre, d'une part que sa vue est limitée, et que n'importe qui pourrait se cacher sous son déguisement et son regard trouble au vingt-et-unième siècle. Et c'est d'ailleurs le cas, si l'on considère le nombre considérable de *copycats* qui circulent dans les rues de la métropole superhéroïque dans ce siècle, également dans des films tels *The Incredibles*, *Watchmen*, ou bien encore *Batman Begins*. Pour ce qui est des *X-Men*, par ailleurs et tous films confondus, on peut légitimement se poser la question de savoir si cette multitude de superhéros ne cache pas une forêt d'imitateurs, perversions d'un modèle initial à la dérive. Le standard superhéroïque contemporain serait-il celui de ces très nombreux *real life superheroes* (RLSH) qui battent le pavé des mégapoles occidentales depuis le tournant du siècle ? Everyman plutôt que Superman ?

Cette première évidence a également un corollaire : le masque aurait pour but de cacher l'identité du superhéros au monde extérieur. Ceci est en soi un contresens, car la personnalité mondaine du

superhéros est celle d'un total inconnu. Convenons-en : Clark Kent ou Peter Parker n'ont rien d'une personnalité publique. Leurs patronymes mêmes sont faits pour les rendre invisibles. C'est donc leur personnalité de base qui les cache. Le masque de Spider-Man, c'est Peter Parker. Peter Parker cache Spider-Man comme Clark Kent cache Superman.

Tel n'est pas le cas de Batman, qui est la part d'ombre de Bruce Wayne, homme de lumière. Les trois monomythes sont donc très éloignés les uns des autres sur ce plan, même si Clark Kent et Peter Parker ont une parenté plus évidente malgré leurs disparités, comme l'a démontré Kozlovic<sup>183</sup>. Mais convenons-en : le regard du superhéros a changé. Du regard clair, panoptique<sup>184</sup>, de Superman on passe dix ans après à celui de la chauve-souris, qui est par nature quasi-aveugle, puis à celui de Spider-Man dans les années 2000, dont on se demande comment il peut envisager les problèmes dans leur globalité à travers son masque d'élasthane. Et que dire de *Daredevil*, un superhéros au visage certes à demi-masqué, mais qui est aveugle comme une chauve-souris ? Le superhéros a perdu de sa lucidité, de sa capacité à voir et à appréhender les problèmes avant que de leur trouver une solution.

La signification du masque trouve son aboutissement dans *The Dark Knight Rises* (2012), car le casque de Batman s'y révèle être l'exact opposé de la muselière de son ennemi, Bane, (illustration ci-dessous).



Illustration 30 : *The Dark Knight Rises* (2012) impose la complémentarité des masques des deux protagonistes. Implicite l'un parle, et l'autre se tait.

Nous avons affaire à un nouveau glissement implicite : Le superhéros, qui est censé agir et se taire

---

<sup>183</sup> KOZLOVIC, Anton Karl. « Spider-Man, Superman—What's the difference? », in *Kritikos, an international and interdisciplinary journal of postmodern cultural sound, text and image* Volume 3, juillet 2006 (en ligne). Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://intertheory.org/spiderman-superman.htm>. Kozlovic raconte la passion de Sam Raimi, réalisateur des trois premiers *Spider-Man*, pour le mythe de Superman et l'influence que les films de Richard Donner ont eue sur son propre travail.

<sup>184</sup> Voir aussi chapitre sur la ville superhéroïque, au point 3.2.

(voir point 1.2.8), pérore plus que le superméchant, réduit au silence. Ce glissement tout à fait remarquable se retrouve amplifié ailleurs, et notamment dans la psychologie du superhéros (cf. point 2.5.7).

### 1.2.12. Corps nationaux : le cas de *Captain America*

Jochen et Linda Schulte-Sasse ont mis en évidence le fait qu'un corps pouvait, au même titre qu'un drapeau ou un uniforme, servir d'objet d'identification nationale<sup>185</sup>. En ce sens, donc, Superman, Batman, et Spider-Man représenteraient l'Amérique. Ou plus justement : les corps de ces trois superhéros représenteraient l'Amérique de manière prééminente, de 1978 à 2001<sup>186</sup>. Et il en découlerait pour le spectateur ou pour celui qui partage la valeur de ce signe un « plaisir national » fondamental. Le public se reconnaît dans le superhéros, dont le corps sert de ferment unitaire au sein de la nation, comme l'observe par ailleurs Susan Jeffords à propos du héros reaganien :

[...] the image of a body could serve equally well as a sign of unity, to the degree that the image of that body is widely accepted as the projection of the national body itself. In this sense, there is a dual identification taking place: first, with the individual body, as citizens might choose to see themselves as that body, desiring its strengths, expressions, and stances: and second, with that body as a national emblem, as a collective symbol for a nation that individual citizens receive pleasure from feeling themselves a part of. The Schulte- Sasses insist that this second form of identification must be understood as a form of pleasure, what they call "national pleasure", deriving from the sense of "substitute mastery" the image provides: "The average subject's illusion of being a historical agent . . . demands the aesthetic representation of substitutes with which we can identify and depends on images that contain nothing messy or confusing. . . . Such substitute mastery reconciles us with the nonreadability of everyday events." In these terms, the hardened bodies that emblemized Reaganism assisted citizens/viewers in perceiving not simply those bodies but themselves as masterful, as in control of their environments (immediate or geopolitical), as dominating those around them (whether they be the soft bodies of other citizens or of enemies) [...]<sup>187</sup>

Ces remarques peuvent s'appliquer, tout au moins initialement, à l'univers superhéroïque. A lire ces lignes, cependant, un certain nombre d'interrogations et de critiques se font jour. Et pour

---

<sup>185</sup> SCHULTE-SASSE Jochen, et SCHULTE-SASSE Linda. « War, Otherness, and Illusionary Identifications with the State », in *Cultural Critique* 19. University of Minnesota Press, 1991, pages 67-95. Cité par JEFFORDS in *Hard Bodies*, *op.cit.* page 26.

<sup>186</sup> On peut se demander pourquoi Superman, et non Captain America, est distribué dans ce rôle. Voir notre point 1.2.12.

<sup>187</sup> JEFFORDS, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1993, pages 26-27.

commencer : le corps du superhéros est-il un corps strictement américain ?

Si l'on suit ce raisonnement, Rambo (héros) et Superman (superhéros) participeraient d'un même élan de la part du spectateur. Héros au corps durci par l'exercice et la lutte, ils sont nés pour régenter leur environnement. Héros reaganien, soit. Héros américain, soit. Mais alors, comment expliquer l'engouement de la planète entière, et non plus de la seule Amérique, à profiter pleinement de ces représentations cinématographiques dans les années 1980 ?

Comment expliquer dans le cas des superhéros que *Captain America*, qui fut le protagoniste en 1979 d'un diptyque sur petit écran et d'un film passé inaperçu<sup>188</sup>, n'ait pas connu la consécration sur grand écran auparavant ? Bien sûr, Captain America participe, d'une certaine manière, à l'effort de guerre de l'Administration Bush, comme ses confrères, mais seulement en 2011 (illustration ci-dessous).



Illustration 31 : Deux films TV de 1979 mettent en avant le Capitaine Amérique, avec audience et répercussions limitées. L'Amérique en soi ne fait pas recette. La vérité est ailleurs. *Captain America* (1990) passe inaperçu au cinéma. La version de 2011, elle, n'est pas passée inaperçue.

Captain America est l'Amérique plus que Superman, Batman ou Spider-Man. Il en porte le nom et les couleurs, à l'étoile près. Alors pourquoi ce superhéros emblématique n'est-il pas depuis toujours le numéro 1 au panthéon des superhéros « américains » sur celluloïd ? Pourquoi n'est-il pas l'icône culturelle « américaine » par excellence dans les super mondes du cinéma mondial ?

Sans doute parce qu'il convient de distinguer strictement les deux notions. Nous devons donc reformuler ce qui précède : le superhéros est une icône culturelle américaine avec un retentissement mondial ; le superhéros « américain » l'est sans doute beaucoup moins. En ce qui

<sup>188</sup> *Captain America* – 1990, réalisé par le Thaïlandais Albert Pyun : 2.9/10 au classement imdb.

concerne *Captain America* on peut même dire qu'il est moins universel, parce qu'il est plus américain. Sa portée mondiale sera par conséquent moindre.

Ainsi des films de nationalité différente peuvent avoir des liens de parenté plus étroits que des films faits sur le même sol. Le *Black Mask* (*Hap Hak*, Honk-Kong, 1996, avec Jet Li) a par exemple une inspiration similaire<sup>189</sup> à celle de *Hulk* (2005) et de *Batman*.

Un deuxième élément de réponse est que les créateurs des films de superhéros sont souvent des étrangers qui ont baigné dans une culture étrangère à l'Amérique avant de subir l'attraction de cette dernière. Les studios sont américains, mais les producteurs et réalisateurs sont très souvent étrangers. Christopher Nolan<sup>190</sup> et son frère sont britanniques ; Guillermo del Toro<sup>191</sup>, mexicain ; Michel Gondry, français. Hollywood attire les talents du monde entier, comme Florence attirait les plus grands artistes européens à la Renaissance, et pas seulement dans le secteur florissant de la superhéroïtude. Si l'on remonte à l'origine du genre sur celluloïd, on constate que les premiers producteurs de Superman étaient tous trois étrangers : Ilya Juan Salkind Dominguez (mexicain) était le fils de son coproducteur Alexander Salkind, né à Gdansk mais de nationalité française. Le troisième larron, le Français Pierre Spengler, aida le père et le fils à acquérir les droits de Superman auprès de DC Comics dès 1974<sup>192</sup>. C'est dire que la création et le talent autour des films de superhéros sont principalement de nature cosmopolite. Comme l'observe Alan Williams : « This internationalism also characterizes, though in a denatured, relatively unproblematic way, the big-budget "global" cinema, where international casts and multiple national locations are, if not the rule, at least quite common.<sup>193</sup> »

Dans le même ouvrage, Andrew Higson admet la difficulté de définir la portée du concept de cinéma national<sup>194</sup>, et décrit un tel cinéma comme marginal et s'inscrivant dans une stratégie de résistance culturelle et économique. La célèbre « exception culturelle française » serait l'illustration d'un tel raisonnement. Higson propose quatre critères d'analyse pour parvenir à affiner ce concept « national » : l'importance du marché intérieur, ou domestique, par rapport au reste du globe ; le

---

<sup>189</sup> Tsui Chik / *Black Mask* est le cobaye d'une expérience scientifique qui lui donne des superpouvoirs.

<sup>190</sup> *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight* (2008) et *The Dark Knight Rises* (2012).

<sup>191</sup> *Hellboy* (2004) et *Hellboy II - The Golden Army* (2008).

<sup>192</sup> Voir aussi PETROU, David Michael. *The Making of Superman the Movie*, op. cit.

<sup>193</sup> WILLIAMS, Alan (Dir.). *Film and Nationalism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2002, page 19.

<sup>194</sup> HIGSON, Andrew. « The Concept of National Cinema », in WILLIAMS, Alan (Dir.). *Film and Nationalism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2002, pages 52-54.

contenu du texte lui-même, selon qu'il aborde des thèmes universels, ou bien à portée plus réduite ; le film en tant qu'objet de consommation, impliquant un impérialisme culturel d'un pays sur un autre ; le haut degré de culturalité d'un film, par rapport à un produit moins brillant répondant à une demande populaire forte.

Si l'on applique ces filtres à un film superhéroïque tel que *The Dark Knight* (2008), on observe que le film fait plus de recettes à l'étranger qu'aux USA ; que la trame narrative se passe très bien de références, nationales, historiques, géographiques, précises (voir à ce sujet notre point 3.4) ; que ce film n'est pas un film d'art-et-essai, mais qu'il répond plutôt à une demande du public. Seul le troisième filtre est un révélateur : *The Dark Knight* (2008) serait l'un des fers de lance de l'impérialisme américain. Le film de superhéros est donc un produit consommable partout sur la planète, et qui vise à une portée plus globale que locale. Gibson confirme ce raisonnement avec l'argument « choc » suivant :

To explore national cinema in these terms means laying much greater stress on the point of consumption, and on the use of films (sounds, images, narratives, fantasies), than on the point of production. It involves a shift in emphasis away from the analysis of film texts as vehicles for the articulation of nationalist sentiment and the interpellation of the implied national spectator, to an analysis of how actual audiences construct their cultural identity in relation to the various products of the national and international film and television industries, and the conditions under which this is achieved.<sup>195</sup>

Ce postulat revient à définir la nationalité d'un film en fonction du public qui le consomme, et non pas en fonction du pays où il a été produit. Or, depuis 1978, la demande mondiale pour des films américains n'a cessé de croître. Nolwenn Mingant affirme que ce phénomène n'a fait que s'amplifier depuis 1989 et la chute du Mur de Berlin<sup>196</sup>. En vertu des principes énoncés plus haut, et du fait que les films des monomythes superhéroïques n'ont cessé de doper le box-office, il n'y a plus, par conséquent, aucun superhéros 100% américain. « When did American action blockbusters stop being American ?<sup>197</sup> » s'interroge Jonathan Rosenbaum, qui situe ce changement entre deux films : *Star Wars* (1977) et *Starship Troopers* (1997). C'est-à-dire, pour ce qui nous concerne, dans les deux premiers âges du superhéros, entre *Superman* (1978) et *Batman & Robin* (1997).

---

<sup>195</sup> HIGSON, Andrew. « The Concept of National Cinema », in WILLIAMS, Alan (Dir.). *Film and Nationalism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2002, page 65.

<sup>196</sup> MINGANT Nolwenn. *Hollywood à la conquête du monde*. Paris: CNRS Editions, 2010.

<sup>197</sup> ROSENBAUM, Jonathan. « Multinational Pest Control: Does American Cinema Still Exist? », in WILLIAMS, Alan (Dir.). *Film and Nationalism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2002, pages 217-218.

Rosenbaum estime qu'aujourd'hui ces films « flottent dans un état apatride<sup>198</sup> ». Il poursuit :

The question of a film's national identity, which could be posed with a lot more simplicity in 1928, is often not so simple nowadays when the same patterns of life created by capitalism in different corners of the world may wind up mattering a great deal more than the particular distinguishing features of nationality.<sup>199</sup>

Nous postulons donc que les superhéros de cinéma américains, en tant que véhicules d'une idéologie capitaliste, fil rouge de l'impérialisme culturel américain, appartiennent à tous. L'icône du superhéros appartient au monde entier. Cette assertion paraît, en effet, légitime. Les superhéros typiquement américains, créés par des Américains dans les années 1940, réalisés par des Américains après 1978, pour un public strictement américain, sont, sans doute aucun, minoritaires par rapport à ceux créés par des étrangers ou des immigrants de deuxième génération pour la planète entière. Hollywood a toujours puisé dans un creuset comprenant des créateurs venus d'horizons très divers. Mais, au final, c'est le public qui fait de ces films des objets culturels apatrides.

Il en va de la nationalité comme de la religion. Aucune idiosyncrasie notable ne pointe dans une quelconque autre direction sur ce terrain. Par exemple, la judéité de bon nombre des créateurs de textes superhéroïques ne saurait intervenir intrinsèquement dans le fait que leurs superhéros sont plus ou moins populaires. Car de fait, aucun superhéros n'est marqué du sceau ou de l'empreinte d'une religion en particulier<sup>200</sup>, mais il les porte toutes. Le superhéros est œcuménique, et le concept même de superhéros est porteur de mythe plus que de religion. Et le mythe ne saurait être une émanation nationale. La religion est l'apanage d'un peuple, d'une ou de plusieurs communautés. Le mythe est un phénomène générique qui appartient au patrimoine culturel de l'humanité. Nous pensons que le mythe du superhéros n'échappe pas à cette règle. Comme le formule Mary Embrey dans *Hancock* (2008) :

Hancock: Who are we?

Mary Embrey: Gods, angels... Different cultures call us by different names. Now all of a

---

<sup>198</sup> Notre traduction de l'anglais « drifting statelessness ».

<sup>199</sup> ROSENBAUM, Jonathan. « Multinational Pest Control: Does American Cinema Still Exist? », in WILLIAMS, Alan (Dir.). *Film and Nationalism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2002, page 219.

<sup>200</sup> Des analyses sur l'aspect religieux, messianique, ou toute autre considération similaire n'entrent pas dans le cadre de ce travail.



sudden it's superhero.<sup>201</sup>

Le corps du superhéros appartient à tous. Il est cette goutte de l'océan divin, rêvé par Leibniz<sup>202</sup>, qui tisse un réseau d'instances narratives sur grand écran pour le bienfait de l'humanité en général. Ce corps participe du sentiment océanique décrit par Sigmund Freud à propos de la religion<sup>203</sup>. Tel le *Panchalkos* des Grecs (ou le *Chaluchasu* des Etrusques), il appartient à la soupe culturelle mitonnée par l'humanité depuis ses origines.

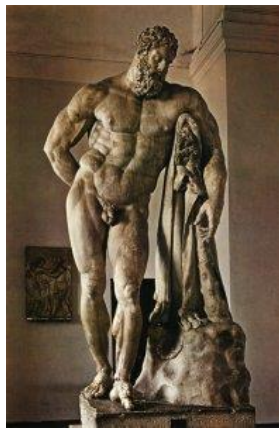


Illustration 32 : Hercule appartient-il aux Grecs plus qu'aux Romains ? Ou bien plutôt à l'humanité tout entière ? Dans les trois cas la représentation artistique joue un rôle fondamental dans l'établissement de la renommée du superhéros.

En conséquence nous pensons que le superhéros au cinéma<sup>204</sup> est avant tout une figure supranationale. Le superhéros cinématographique, donc, transcende les frontières nationales. Il est un symbole universel. Et nous posons donc également, au final, que Superman représente certes un vecteur de l'*American Way* du capitalisme, mais qu'il n'est peut-être pas l'Amérique, comme on a coutume de le dire et de l'écrire. Ou qu'il ne l'est plus, peut-être parce qu'en s'étendant au reste de la planète, cette bannière a changé imperceptiblement de nature (voir aussi le point 3.4.8, et suivants).

---

<sup>201</sup> Hancock (2008).

<sup>202</sup> LEIBNIZ, Gottfried Wilhem *Essais de Théodicée*. Citation : «[Dieu] est un océan, dont nous n'avons reçu que quelques gouttes...» trouvée dans NAERT, Emilienne. *Leibniz et la Querelle du Pur Amour*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1959, page 182.

<sup>203</sup> FREUD Sigmund, *Totem et tabou*. Paris: Payot et Rivages, 2001.

<sup>204</sup> Sur papier c'est évidemment une tout autre affaire, sur laquelle nous ne pourrions nous étendre. La bande dessinée n'a pas la diffusion du cinéma, mais il faut bien reconnaître par ailleurs que la bande dessinée américaine n'est pas un marché de masse à l'export.

Au fond le superhéros ne serait-il pas comparable à un témoin dans une course de relais ? Le témoin est une icône populaire qui appartient temporairement à l'une, puis à l'autre culture dominante. Les USA détiennent ce témoin depuis 1978 pour le cinéma, et le conserveront vraisemblablement tant que le pays demeurera une superpuissance économique, et que le capitalisme américain, ce fameux *American Way*, règnera en maître sur la planète.

Pour utiliser une deuxième comparaison, le superhéros n'est-il pas comme la coupe d'un tournoi, remise en jeu à intervalles régulier ? Il a fallu plusieurs siècles pour que l'Héraclès des Hellènes se transforme en Hercule chez les Romains<sup>205</sup> et se pare de vertus plus latines que grecques. Ce postulat paraît plausible. Sinon comment alors expliquer l'attrait exercé par Batman, suppôt du capitalisme, dans les pays de l'Est dans les années 1990 ? Ou bien celui de Superman dans les pays arabes<sup>206</sup> aujourd'hui ? Le drapeau US qu'on brûle sur les places publiques du Yémen à l'Iran est celui de *Captain America*, mais cela n'affecte en rien les couleurs de l'Homme de Fer. Le superhéros pourrait donc être une figure protégée qui vogue de culture dominante à culture dominante d'une époque à une autre. Pourquoi ne pas imaginer que sa destination suivante sera l'un des pays du BRIC (Brésil, Russie, Inde, Chine), l'un de ces géants qui domineront le monde avant la fin de ce siècle ?

Quoi qu'il en soit, nous ne saurions utiliser les hypothèses exposées dans ces pages, qui montrent de multiples manières que le corps du superhéros, et par extension le superhéros lui-même, traverse une phase de déclin depuis 2001 (et même auparavant) pour hypothéquer l'avenir du genre en Amérique. Les *comics* ont connu des hauts et des bas, des périodes fastes, et d'autres qui l'étaient moins. Dans le cas du cinéma, il s'agit peut-être d'une nouvelle étape dans un cycle, comme ceux qu'a connus la bande dessinée depuis les origines. Et on ne se saurait préjuger de ce déclin, ou jouer l'oracle, et le déclarer inéluctable. D'autant que les films de superhéros sont aujourd'hui une valeur commerciale sûre.

### 1.2.13. Conclusion

Les observations qui précèdent montrent la dérive du corps superhéroïque depuis 1978. Le corps initial, à la masculinité sublimée, a cédé la place à un corps d'adolescent à la sexualité affichée, comme si la silhouette mûre de Clark Kent avait passé le bâton à son photographe pubère Jimmy

---

<sup>205</sup> Entre les VII<sup>ème</sup> et II<sup>ème</sup> siècles avant Jésus-Christ approximativement.

<sup>206</sup> Tous ne sont pas des marchés ouverts au cinéma hollywoodien.

Olsen. Il s'agit, prosaïquement, d'un corps qui a perdu sa masse musculaire et sa maturité. Ce corps, qui se réduit dans le cas de *Spider-Man*, devient tétramorphe, à l'image d'une famille nucléaire soutenant l'effort de la guerre contre le terrorisme, dans une demi-douzaine de productions. Quand le corps garde ses proportions initiales, on le voit souvent meurtri ou blessé, un syndrome qui renvoie implicitement à l'agression du 11 Septembre. Enfin, ce corps se décline en plusieurs supercorps dans la franchise des *X-Men*, jusqu'à éclater en une myriade de corps simples et anodins dans les séries TV comme *Heroes*. Le supercorps y a perdu au passage son préfixe. Il n'est plus qu'un corps affublé de quelques « abilities », ou capacités magiques.

A partir de 2005 le corps monomythique traditionnel, hétéronormé, de *Superman* et *Batman* fait un retour marquant sur le devant de la scène, sous l'influence des événements du 11 Septembre (voir notre point 3.4.5). Mais il y montre aussi ses faiblesses. La force intrinsèque du superhéros est moindre. Dans un certain nombre de productions le superhéros devient père, et se voit affublé d'un rejeton ou d'un pupille (dans une relation de filiation désormais dépourvue de toute ambiguïté), souvent prêt à prendre le relais. Ce qui constitue, implicitement, un aveu d'impuissance.

Le superhéros, corps de sa nation, devient, au fil des ans, un corps apatride, jouet culturel de qui voudra bien le consommer. Il devient instrument de la propagande américaine dans la guerre contre le terrorisme, mais il reste une icône qui se joue désormais des frontières. Car, contrairement au postulat de base de Schulte-Sasse, repris par Jeffords dans les années 1980, le superhéros possède, depuis 1989, un corps essentiellement international, c'est-à-dire adapté à son public, et à son lieu de consommation, plutôt qu'à son lieu de production. La présence, à Hollywood, de nombreux créateurs exilés est une garantie de la globalité (au sens premier) de la représentation du corps superhéroïque du vingt-et-unième siècle. Aucune caractéristique strictement locale, c'est-à-dire américaine, ne saurait, seule, le définir aujourd'hui.

### 1.3. Gender : femmes et minorités



Illustration 33 : Erreurs de registre : Helen Slater (à gauche, dans *Supergirl* - 1984) et Lillian Gish (affiche de *The Scarlet Letter* - 1926)

The role of a woman in a film almost always revolves around her physical attraction and the mating games she plays with the male characters. On the other hand a man is not shown purely in relation to the female characters, but in a wide variety of roles – struggling against nature (*The Old Man and the Sea*; *Moby Dick*; *2001: A Space Odyssey*), or against militarism (*Dr Strangelove*; *Catch 22*), or roving his manhood on the range (any John Wayne Western). Women provide trouble or sexual interludes for the male characters, or are not present at all. Even when a woman is the central character she is generally shown as confused, or helpless and in danger, or passive, or as a purely sexual being.<sup>207</sup>

<sup>207</sup> SMITH, Sharon. « The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research » In: THORNHAM, Sue (Dir.). *Feminist Film Theory: A Reader*. New York: New York University Press, 1999 [1972]. Pages 14–19. Pour une analyse fine du *backlash* (vocabulaire de Susan Faludi) des années Reagan, voir aussi SMITH, Sharon. *Women and Socialism: Essays on Women's Liberation*. Chicago, Ill.: Haymarket Books, 2005, page 10 et suivantes. Ou bien se reporter à l'ouvrage de S. Faludi elle-même : FALUDI, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against Women*. London: Chatto & Windus, 1992.

### 1.3.1. Introduction

Le diptyque ci-dessus illustre quatre raisons, de la plus triviale à la plus sérieuse, pour lesquelles la superhéroïne ne fait pas recette au cinéma. Primo, le chevron (le « S » de Supergirl) sur la poitrine rappelle une époque où la lettre écarlate sur la poitrine était une marque d'ignominie pour la femme adultère<sup>208</sup> ; secundo, le bras tendu est signe de masculinité, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, et, accessoirement, un outil de dénonciation masculin en direction de la femme dans l'affiche de *The Scarlet Letter* (1926), à droite ; tertio, les couleurs bleu et rouge sont des couleurs masculines, comme nous le verrons dans la partie suivante. Quarto, pour couronner le tout, l'onomastique de son nom, « Supergirl », la désigne comme une « fille », et non comme une « femme ». Elle serait donc l'équivalent féminin de « Superboy », si celui-ci existait au cinéma<sup>209</sup>, et non celui de « Superman ». Que d'inadaptations ! Comment, dans ces conditions, vendre la figure de cette superhéroïne au public reaganien des années 1980 ?

What is patriarchy? A society is patriarchal to the degree that it promotes male privilege' by being male dominated, male identified, and male centered. It is also organized around an obsession with control and involves as one of its key aspects the oppression of women.<sup>210</sup>

L'immense majorité du monde fonctionne sur la base du patriarcat, dont nous retiendrons la définition dans la citation de Allan Johnson ci-dessus. Le cinéma américain du vingtième siècle n'est pas un univers qui fait la part belle aux femmes, si l'on s'en réfère à la citation de Sharon Smith en amorce de ce chapitre, page 118. Le cinéma des superhéros non plus. sinon peut-être dans le rôle de super méchantes. On peut observer certaines constantes à travers les âges. Ainsi les superhéroïnes ne sont ni populaires ni convaincantes, et quoi qu'il en soit, elles fonctionnent peu ou prou sous la coupe de référents mâles. D'une manière générale elles ne paraissent pas adaptées aux super-environnements, sinon en tant que compagnes du superhéros, à divers degrés de lien ou de parenté. Elles sont donc le plus souvent des femmes-objets, selon un modèle hétéroconventionnel souvent excessif. Mais il existe aussi des variables. Dans les années 1990 se manifeste une tendance homonormative et l'on constate l'émergence d'une femme-homme. Les

---

<sup>208</sup> *The Scarlet Letter*, 1926. Ce film de Victor Sjöström est tiré du roman de Nathaniel Hawthorne, paru en 1850.

<sup>209</sup> Il existe plusieurs émanations du « Superboy » de DC Comics sur papier.

<sup>210</sup> JOHNSON, Allan G. *The Gender Knot: Unraveling Our Patriarchal Legacy*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2005, page 5.

années 2000 tentent de revenir à l'hétéronormativité, imposant une femme responsable, épouse ou mère qui rappelle en tous points l'archétype originel que constitue la Lois Lane du *Superman* de 1978. En trente ans on est donc revenu en arrière ; mais pas tout à fait, car les avancées du féminisme ont ouvert dans l'univers des superhéros une brèche que vont s'empresse d'élargir toutes les minorités envisageables, avec des préoccupations identitaires les plus diverses. Jusqu'à l'éclatement. Cette partie s'attachera à examiner la place de la femme et des minorités dans les textes filmiques (superhéroïques ou non), de 1978 à nos jours, ainsi que l'évolution de leur relation avec le superhéros.

### 1.3.2. La (mauvaise) place de la femme dans l'univers superhéroïque

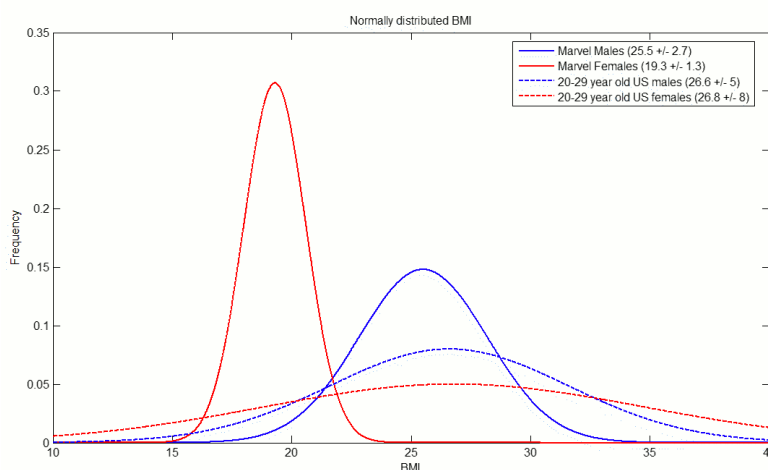


Illustration 34 : IMC hommes/femmes de l'Ecurie Marvel.

Le travail comparatif présenté ci-dessus, amusant mais révélateur, a été réalisé par deux étudiants de maîtrise néo-zélandais et américain, Karen Healey et Terry Johnson<sup>211</sup>. Il démontre une évidence visible à l'œil nu : le gabarit des femmes Marvel n'est absolument pas en rapport avec la tâche qui les attend. Leur indice de masse corporelle (IMC) est notablement insuffisant compte tenu des

<sup>211</sup> HEALEY, Karen & JOHNSON, Terry D. « Comparative Sex Specific Body Mass Index in the Marvel Universe and the Real World », travail de recherche (M.A. University of Canterbury, New Zealand et M.S. Department of Bioengineering, University of California, Berkeley), sans date affichée. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.karenhealey.com/papers/comparative-sex-specific-body-mass-index-in-the-marvel-universe-and-the-real-world/>.

prouesses physiques qui sont exigées d'elles<sup>212</sup>.

Ce qui signifie notamment que des critères autres –notamment esthétiques- ont présidé à leur conception, comme le notent les auteurs de cet article :

The Marvel male is predisposed to be on the heavy side of healthy, which can be explained by the increased muscle mass of intense physical activity. The average Marvel female is approaching underweight despite a presumably active lifestyle. This may corroborate sociological and literary observations that in the Marvel Universe, women must fulfill criteria for being attractive by Western standards before fulfilling the criteria of biological realism.<sup>213</sup>

En d'autres termes, les superhéroïnes au cinéma ou sur papier pèsent peu, à tous égards. Elles sont clairement victimes de discrimination sexiste. « Sois belle et tais-toi », pourrait-on dire, et non pas vraiment « sois forte et sauve le monde ».

Les films de superhéroïnes sont rares et n'ont jamais été des succès commerciaux comme l'illustre le tableau ci-dessous<sup>214</sup>. On pourrait même arguer que certains de ces films n'ont pas leur place dans notre corpus, selon les critères que nous avons définis en amorce. Cependant ils nous permettent de tirer quelques conclusions utiles pour la suite de notre travail.

Tableau 17 : Principales superhéroïnes entre 1996 et 2004

Rang	Titre	Studio/prod.	Recettes US	Salles	Sortie
44	Catwoman	Warner Bros	\$40,202,379	3117	2004
53	Elektra	Fox	\$24,409,722	3204	2005
54	My Super Ex-Girlfriend	Fox	\$22,530,295	2702	2006
58	Buffy the Vampire Slayer	Fox	\$16,624,456	1981	1992
62	Supergirl	TriStar	\$14,296,438	1620	1984
70	Sheena	Columbia	\$5,778,353	1496	1984
72	Tank Girl	MGM	\$4,064,495	1363	1995
73	Barb Wire	Gramercy	\$3,793,614	1312	1996

<sup>212</sup> Article op. cit. : « The BMI (Body Mass Index) range of Marvel women is much less varied than that of all other groups and tends to the low end of the “normal” BMI range. This result is surprising, considering that many of the women sampled are martial artists or extremely capable physically and should, if anything, have a BMI that indicates a higher body fat level than is actually present. »

<sup>213</sup> HEALEY, Karen, et JOHNSON, Terry D. op. cit.

<sup>214</sup> Source : <http://www.boxofficemojo.com>.

Les recettes cumulées de ces 8 films sur le marché domestique (ils ne sont pas tous sortis à l'étranger) ne dépassent pas le total absolu réalisé par *Superman* en 1978. Cela signifie donc que le public américain n'adhère pas au principe d'un film dont le protagoniste est une superhéroïne. La critique ne suit pas non plus comme on le constate dans le tableau ci-dessous<sup>215</sup>.

Tableau 18 : Evaluation critique des films de superhéroïnes selon Rotten Tomatoes (sur 100), IMDB (sur 10) et Metacritic (sur 100)

Titre	Studio/prod.	Sortie	Rotten Tomatoes	IMDB	Metacritic <sup>216</sup>
<b>Catwoman</b>	Warner Bros	2004	10%	3,2	27%
<b>Elektra</b>	Fox	2005	10%	4,9	34%
<b>My Super Ex-Girlfriend</b>	Fox	2006	40%	5,4	x
<b>Buffy the Vampire Slayer</b>	Fox	1992	32%	5,3	48%
<b>Supergirl</b>	TriStar	1984	8%	4	x
<b>Sheena</b>	Columbia	1984	38%	4,3	x
<b>Tank Girl</b>	MGM	1995	42%	4,7	x
<b>Barb Wire</b>	Gramercy	1996	30%	3,1	40%

### 1.3.3. Wonder Women : les femmes-trophées des années 1980

Les deux meilleurs scores du tableau qui précède sont en fait des comédies. Les autres films sont pour la plupart caricaturaux -voire parodiques- et généralement sexistes puisqu'ils mettent en scène des femmes fatales comme on les rencontre dans les pages centrales de *Playboy* ou dans les rues de Pigalle, femmes-objets plutôt que protagonistes d'un film d'action. Hassler-Forest qualifie ces femmes, produits d'un modèle idéologique conservateur qui renvoie à un patriarcat hétérosexuel blanc, de « subservient accessory<sup>217</sup> ». Ne nous y trompons pas : le matériel promotionnel de ces films-là (triptyque ci-dessous) montre le plus souvent des femmes prises en contre-plongées ou dans une position basse, accroupie, presque subalterne ; ce qui démontre à

<sup>215</sup> Sources : <http://www.rottentomatoes.com>, <http://www.imdb.com>, <http://www.metacritic.com>.

<sup>216</sup> Metacritic est relativement récent par rapport aux deux autres moteurs utilisés et ne recense pas encore tous ces films.

<sup>217</sup> HASSLER-FOREST, Dan. *Capitalist Superheroes : Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Ropley: Zero Books, 2012, page 217.



l'envi que de tels préjugés sexistes sont confortablement ancrés dans nos cultures occidentales. Richard Reynolds observe, à propos des superhéroïnes de papier : « How can women who dress up in the styles of 1940s pornography be anything other than the pawns or tools of male fantasy? »<sup>218</sup>

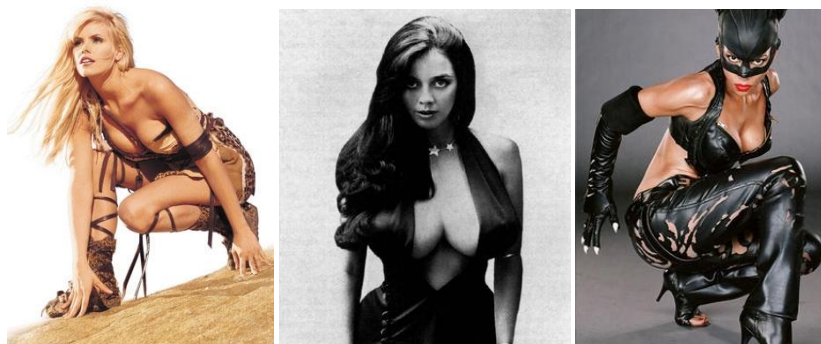


Illustration 35 : Cet obscur superobjet de désirs postpubertaires, de *Sheena* à *Catwoman* : cherchez l'intruse !<sup>219</sup>

Le tout ramène donc à des fantasmes d'adolescent attardé qui sortent tout droit de la bande dessinée. Le triptyque ci-dessus démontre qu'il est difficile de distinguer une superhéroïne d'une actrice issue d'une production Russ Meyer comme *Supervixens* (1975). Cette superféminité, comme le souligne Scott Bukatman à propos de la bande dessinée, renvoie essentiellement à l'univers du fantasme:

Hypermasculine fantasy is also revealed, with unabashed obviousness, in the approach to female superheroes. The spectacle of the female body in these titles is so insistent, and the fetishism of breasts, thighs, and hair is so complete, that the comics dare you to say anything about them that isn't just redundant. *Of course*, the female form has absurdly exaggerated sexual characteristics; *of course*, the costumes are skimpier than one could (or should) imagine; *of course*, there's no visible way that these costumes could stay in place; *of course*, these women represent simple adolescent masturbatory fantasies (with a healthy taste of the dominatrix).<sup>220</sup>

Il y a évidemment un fossé entre les *comics* et le cinéma, mais les premiers films superhéroïques à partir de 1978 adhèrent tout de même à ce schéma réducteur (voir plus loin, le point 1.3.5).

<sup>218</sup> REYNOLDS Richard, *Super Heroes: A Modern Mythology: Studies in Popular Culture*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, page 79.

<sup>219</sup> De gauche à droite : *Sheena* (1984), *Supervixens* (1975) de Russ Meyer, et *Catwoman* (2004). D'autres images sont visibles à l'adresse <http://www.film.com/features/photos/female-superheroes/27863639?start=36>.

<sup>220</sup> BUKATMAN Scott. *Matters of Gravity: Special Effects and Supermen in the 20th Century*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2003, page 65.

A l'inverse du superhéros, qui doit gommer ses atours physiques pour ne conserver que la représentation d'une masculinité sublimée (cf. point 1.2.1), la superhéroïne est hypersexuée, comme le démontrent ses courbes et ses attributs mammaires. Les poses sont suggestives, les décolletés et les chutes de rein mis en valeur. Le cuir et le latex, plus évocateurs d'un sex-shop que d'une vengeance masquée, remplacent l'élasthane<sup>221</sup> des hommes. Le désir pour les charmes physiques de la superhéroïne est librement encouragé. Il s'agit d'un texte dans lequel la femme est assujettie plutôt que sujet.

L'univers superhéroïque est effectivement un monde dans lequel les hommes détiennent le pouvoir. La superhéroïtude féminine n'est qu'un prétexte sans sous-texte autre que le plaisir du voyeurisme. Le meilleur exemple en la matière est *Barb Wire* (1996), un objet filmique non identifié mettant en scène la comédienne Pamela Anderson, placée dans la situation ambiguë d'une icône sexuelle revendiquant sa liberté dans un monde ultra-machiste. *Barb Wire* est une pseudo-thèse dont le voyeurisme implicite dément le propos initial. On est très loin d'un film de superhéros, au sens où nous l'avons défini dans la partie 0 (Corpus), en début de travail.



Illustration 36 : L'ambigüité de *Barb Wire* : un objet sexuel manipulant un objet phallique de manière antagoniste perd de son appétence initiale. C'est le voyeur qui tient généralement l'arme en main. Néanmoins, cette nouvelle icône symbolise à elle seule la transition vers la femme macho des années 90, dont le meilleur exemple est le personnage de Sarah Connor (*Terminator 1* et 2).

Mais l'on reste malgré tout dans une tendance qui se confirme durant la dernière décennie du vingtième siècle : un militantisme féministe qui revendique pour la femme une place égale à celle de l'homme. Scott Bukatman souligne que, de 1978 à 1996, bien des choses ont évolué :

---

<sup>221</sup> Traduction française de *spandex*. LYCRA® est une marque commerciale. Mais il y a également un fétichisme sexuel lié à cette matière.

One might note that women participate more fully in battle than they once did. It's worth observing that they're now as powerful as their male counterparts. Women no longer have to suffer such wimpy powers as invisibility or telekinesis (great - they couldn't be seen, but they could move stuff around like Samantha on *Bewitched*). They no longer need protection; they are no longer victims or hostages or prizes.<sup>222</sup>

Les films du vingt-et-unième siècle convainquent encore moins que leurs antécédents des années 90, ce qui paraît paradoxal car *Catwoman* et *Elektra* ont été conçus comme des véhicules censés favoriser la carrière des deux comédiennes dans le vent que sont Halle Berry et Jennifer Garner. *Catwoman* (2004) a été très mal reçu, même si on reconnaît quelque vertu à la prestation de Halle Berry dans le rôle-titre. Roger Ebert écrit à ce sujet :

"Catwoman" is a movie about Halle Berry's beauty, sex appeal, figure, eyes, lips and costume design. It gets those right. Everything else is secondary, except for the plot, which is tertiary. What a letdown.<sup>223</sup>

Cette remarque pourrait s'appliquer à d'autres films de superhéroïnes de ce corpus, en remplaçant simplement le titre et le nom de l'actrice. Nous analysons une scène de ce film au point 1.3.4, et avançons une hypothèse à ce fiasco.

L'échec d'*Elektra* est peut-être le plus surprenant eu égard au succès rencontré par Jennifer Garner pour un rôle d'action avec identités multiples dans la série télévisée *Alias*, mais il procède d'une même désadaptation de la silhouette d'une femme en tant que protagoniste d'un film superhéroïque.

Diana: I never would have done that  
Henry Johns: You had the idea to merchandise--  
Diana: I never said to merchandise my tits.  
Etta: Wonder Woman isn't vulgar.  
Diana: No. Of course Wonder Woman isn't vulgar. Wonder Woman is perfect. Perfect tits. Perfect ass. Perfect teeth. I mean, look at these teeth. She always does everything right. God forbid she make a mistake. It's not like we should expect the world to accept

---

<sup>222</sup> BUKATMAN Scott. *Matters of Gravity: Special Effects and Supermen in the 20th Century*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2003, page 65.

<sup>223</sup> EBERT, Roger, « Catwoman », *Chicago Sun-Times*, 23 juillet 2004. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?aid=/20040719/reviews/40719004/1023>.

her being human.<sup>224</sup>

Il reste encore bien du chemin à faire pour donner à une superhéroïne un rôle qui la verrait libérée du joug patriarcal. Et les gesticulations de Wonder Woman en 2011 (dialogue ci-dessus) n'y suffiront pas. En quelque cinquante ans, aucun véritable progrès n'a été réalisé, sinon que Adrienne Palicki (Wonder Woman 2011) dit tout haut ce que Lynda Carter (Wonder Woman 1975-1979) n'osait même pas penser tout bas. Son aptitude à sauver le monde dépendait essentiellement, hélas, de son tour de poitrine.

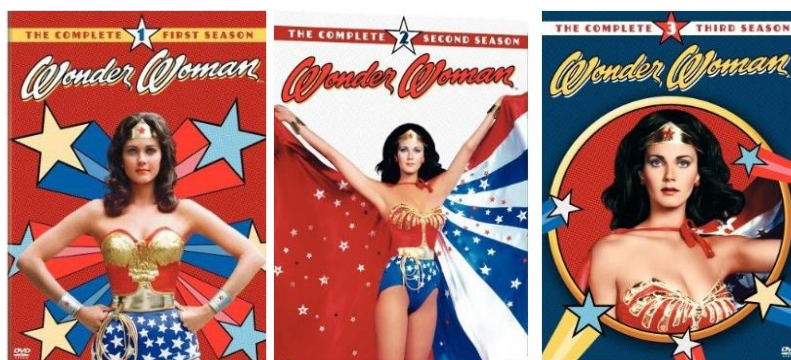


Illustration 37 : Lynda Carter ou l'influence corruptrice du métier d'actrice sur le corps d'une femme.

Observons le triptyque ci-dessus qui représente trois phases de la vie de Lynda Carter autant que deux conceptions diamétralement opposées d'une superhéroïne. La première illustration est la jaquette de la saison 1 de *Wonder Woman* (1975), suivie de la deuxième, puis de la troisième saison (1979). Dans la première saison Wonder Woman est une icône patriotique convaincante, déterminée comme l'indiquent ses poings sur les hanches, prête à saisir l'ennemi à l'aide d'un lasso sorti tout droit d'un western. Elle pourrait d'ailleurs tout aussi bien être à dos de cheval puisque ses jambes sont masquées. Ses cheveux sont naturels comme pourraient l'être ceux de Buffalo Bill à son âge. Nous sommes dans une représentation héroïque traditionnelle, que nous qualifierons d'unisexe, des années 1970. L'évolution sur les cinq ans qui suivent est remarquable. L'image centrale évoque une féminité triomphante, faite de séduction plus que de détermination. Les membres sont étirés mais au repos, les jambes droites : aucune tension ne les anime pour faire face

<sup>224</sup> *Wonder Woman* [2011]. Il s'agit du pilote de cette série TV, produite par DC Entertainment et Warner Bros. Television, qui n'a finalement pas été approuvée par la chaîne NBC, et dont le développement fut donc abandonné.

à un danger imminent. Les cheveux ont gonflé, signe de raffinement et de soin. Enfin dans l'image de droite nous n'avons plus que l'image réductrice d'une femme-tronc avec un changement de taille, il faut bien l'admettre, dans le décolleté de l'actrice. Cette variation est-elle le résultat d'une simple retouche à l'aide du logiciel Photoshop ? Difficile de le déterminer. Cette altération d'image résume à elle seule le sort de la superhéroïne postmoderne en tant que protagoniste : elle n'est qu'un fantôme dénué de fondement, malgré des trames narratives qui la mettent en position de supériorité. L'image de la superhéroïne vient implacablement démentir le message qu'est censé véhiculer le texte. On reste dans le machisme le plus absolu.



Illustration 38 : *Wonder Woman* (2011) nouvelle formule est à nouveau passée à la trappe (Adrienne Palicki, cliché Warner Bros. Television, source imdb.com).

La Wonder Woman de 2011 (illustration ci-dessus) a beau être une femme plus autonome, dirigeante (CEO) de sa propre entreprise, elle reste engluée dans des clichés sexistes qui n'intéressent, au fond, personne : le pilote TV a été refusé par tous les acteurs du secteur, et Warner Bros. Television a finalement mis la série aux oubliettes.

C'est dommage. Car, en fait, rien ne s'oppose à ce qu'une superfemme détienne les valeurs de la superhéroïtude (et de l'autorité) en ce nouveau siècle. Mais la clef de voûte, et condition *sine qua non*, qui pourrait favoriser cet avènement est que le modèle de référence de la superhéroïne ne soit pas placé sous les auspices d'un patriarcat, qui n'est, somme toute, que très conventionnel. Utilisant la référence de Max Weber, Nadine Farghaly écrit que : « Weber's traditional authority bases its power in the belief that patriarchy has been present since "time immemorial". Patriarchy is considered to be a pure form of rule (pure in this case means natural), and its traditional norms

must be followed even by the patriarchs themselves.<sup>225</sup> » L'autorité est placée sous le signe du mâle dans 99% des systèmes humains. Utiliser ce signe, dans un schéma narratif est donc des plus commodes, car il appartient à une sorte de *lingua franca* sémiologique immédiatement intelligible dans l'immense majorité des cultures du globe. L'ennui est bien sûr que l'évaluation de l'autorité morale qui en découle, à un moment T de l'histoire humaine se fait à l'aune de la masculinité de l'époque. Dans le cas qui nous occupe, la chute de la masculinité précipite la dévaluation de l'autorité dans l'univers superhéroïque. Comme le voudrait le bon sens, mieux vaudrait donc envisager une représentation à l'aide de marqueurs matriarcaux qui préservent les valeurs morales de la superhéroïtude, plutôt que de constater son dévoiement dans un cadre patriarcal.

D'autres franchises ont su se défaire d'un tel travers, et très tôt. Ainsi Dame Judi Dench a interprété M, la patronne de l'hyper macho James Bond dans 7 films de 1995 à 2012 sans que personne n'élevé d'objection sérieuse. Le défi est donc de placer la superhéroïne dans un cadre qui fasse fi du patriarcat (et qui ne mette pas en exergue ses attributs mammaires). C'est un écueil que n'évite pas *Catwoman* (2004).

#### 1.3.4. Arrêt sur images : *Catwoman* (2004)

Les critiques et commentaires négatifs ne manquent pas en ce qui concerne *Catwoman* (2004), un film du Français Pitof réunissant une belle distribution composée de Halle Berry, Sharon Stone, Lambert Wilson et Benjamin Bratt. Nous allons nous concentrer sur une séquence majeure de ce texte pour tenter de comprendre la raison de l'échec du film, qui pourrait être dû à une confusion des genres. Car comme l'expose ce qui suit, la formule exploitée par *Catwoman* (2004) n'est pas, fondamentalement, celle d'un film de superhéros.

La séquence dont nous souhaitons parler se situe à la minute 6<sup>226</sup>. L'exposition des personnages et situations est encore en cours. Les enjeux du film n'ont pas encore été révélés. Patience Phillips (future *Catwoman*) est convoquée dans le bureau du Directeur de la firme de cosmétique dans laquelle elle officie en tant que graphiste. Un travelling la voit passer brièvement devant un poster représentant Laurel Hedare (Sharon Stone), égérie de la société, dans une parodie de tableau de Andy Warhol (image 1). Ce premier plan est intéressant, car il met en évidence deux silhouettes

---

<sup>225</sup> WEBER, Max. « Structures of Power and Stratification ». in *Essential Weber: A Reader*. Sam Whimster (Dir.). Routledge, 2003, cité par FARGHALY, Nadine. « Patriarchy Strikes Back: Power and Perception in Buffy The Vampire Slayer ». Mémoire de Master's, Bowling Green State University, 2009, page 6.

<sup>226</sup> Le minutage exact est 05:45 à 07:36.

distinctes de femme, au-delà de leur différence d'âge. L'une (Stone) apparaît comme un monument de sophistication, et de culture. La deuxième (Berry) est à l'opposé. Sa chevelure de sauvageonne et son chemisier bohème arborant un motif forestier la situent du côté de la nature. Patience Philipps prend congé de l'amie qui l'accompagnait et s'apprête à frapper à la porte du bureau de George Hedare (Wilson).



Illustration 39 : Arrêt sur quelques images de *Catwoman* (2004)

A l'intérieur se trouvent Hedare et son épouse Laurel (image 2). Un court échange antagoniste les oppose. La caméra balaie le bureau en un panoramique très serré, allant du mari situé à l'arrière-plan, jusqu'à sa femme, au premier plan à droite. Dans le même mouvement, la focalisation passe donc à l'épouse, et le mari assis sur son bureau n'est plus qu'une image floue. Ce plan renforce l'impression du paragraphe précédent : Laurel Hedare est bien le personnage important du film, et l'opposante à venir de Catwoman, comme cela sera confirmé plus tard. Le bureau n'a été que très partiellement révélé, et les deux personnages qui occupent le champ ont des proportions d'adultes par rapport à leur environnement.

Patience frappe, et entre dans ce bureau, qui apparaît dès lors comme gigantesque. Elle-même a donc une stature d'enfant dans ce contexte (image 3). Elle fait trente pas pour aller s'asseoir sur une chaise face à son directeur, lequel vérifie que sa femme a le dos tourné avant de fixer Patience, d'un regard qu'il débarrasse au préalable, volontairement, de toute concupiscence :

Patience : Hi, Mr. Hedare. Did you still want to see me, or --  
 Hedare : Sit. I'm not pleased. This is not even close to what I wanted. I can't imagine what on earth you were thinking.  
 Patience : I'm so sorry.  
 Hedare (lui désigne un point sur sa maquette de travail, image 4): I mean, look at this red. It's all wrong. I wanted it darker.



Patience : I specifically heard you say –  
 Hedare : I know what I said.  
 Patience : OK, maybe I misunderstood you.  
 Hedare : Clearly.  
 Patience: I know I can fix it. If you give me a chance, I know I can fix it.  
 Hedare : I do not reward incompetence. I have no idea why I expected your art to show better taste than your wardrobe. Oh, and... do try to get a manicure, will you ?  
 Laurel : Oh, for God's sake, George. Let her fix it. She's good and you know it.  
 Hedare : Whatever. By tomorrow night. Midnight !  
 Patience : Right. Thank you.

Laurel a le dos tourné, le visage perdu dans le paysage de gratte-ciels en arrière-plan. Les proportions du plan décrit précédemment sont donc inversées. Hedare, en contre-champ, est au premier plan, et son épouse au fond du cadre, mais également au centre de l'image. A gauche, à mi-profondeur, se trouve Patience, troisième pointe d'un triangle qui prend des allures de plus en plus œdipiennes, la tête baissée comme une adolescente prise en faute. Symboliquement, elle s'insère dans l'espace entre le mari et la femme, dont la silhouette garde toute la précision et le détail, malgré la profondeur de champ. Mais Patience n'est pas encore au centre du débat dans la largeur de l'image. Nous comprenons alors que nous ne sommes pas dans un discours narratif superhéroïque traditionnel. Il y a dans *Catwoman* (2004) trop d'enjeux intimes pour que ce film emporte l'adhésion d'un public de masse. Débarrassé de son étiquette de film de superhéros, ce texte serait un de ces *chick flicks* (films de filles) qui font fureur outre Atlantique. Les superpouvoirs<sup>227</sup> de Catwoman font bien pâle figure face à ceux de Superman ou Spider-Man, et pourraient être gommés sans que cela nuise intrinsèquement à l'intrigue. Par ailleurs, le film se déroule bien à New-York, mais dans une fabrique de cosmétiques, et l'arme du crime est un produit de beauté, dont la reine cache les effets ravageurs à long terme. Nous sommes dans un univers de femmes, alors que généralement le film superhéroïque se déroule dans un environnement sexuellement plus neutre. Le roi indifférent, objet d'un désir incestueux, est un simple accessoire, Tartuffe moderne qui rabaisse la jeune femme par une rafale de remarques désobligeantes sur son travail et son apparence pour ne pas voir ses attraits métonymiques. « Cachez ce rouge vif que je ne saurais voir ! » dit-il implicitement en la rabrouant. Nous sommes dans le domaine du fantasme. Il y a de fortes chances que Hedare ait raison, qu'il ait bien demandé un rouge plus sombre, semblable à celui du portrait warholien dans le couloir et symbole de maturité, et que Patience ait donc mal entendu. Ce rouge plus jeune, qu'elle met en avant, est la projection de son désir pour le père. Dans ce contexte, c'est la marâtre qui prime. Et Blanche-Neige, puisqu'il pourrait s'agir d'elle en dépit de

---

<sup>227</sup> Le personnage de la bande dessinée *Catwoman* n'a pas de superpouvoirs.



la couleur<sup>228</sup> de peau de l'actrice Halle Berry, est la représentante de toutes les adolescentes de la terre. Ce parallèle est d'ailleurs renforcé par le fait que Patience, petite-fille, doit mourir, tout comme Blanche-Neige, afin de devenir Catwoman (donc une « femme », comme son nom l'indique), et trouver l'amour auprès d'un officier de police (Bratt) mi-prince charmant, mi-chasseur. Il est question ici de chrysalide et de papillon, thème qui n'a pas grand-chose à voir avec ceux des superhéros, dont l'ambition première est de sauver le monde.

Quand Hedare recommande sèchement à Patience d'aller chez une manucure, elle cache ses ongles de petite fille. Dans le plan suivant, Patience, au premier plan, détourne le regard, et Laurel se retourne pour lui faire face. La focalisation est maintenant sur la jeune femme, et plus sur la femme mûre. Nous devinons que l'enjeu du film se situe entre ces deux femmes, dont l'une est reléguée au second plan, alors que la plus jeune va subir une transformation physique qui la précipite sur le devant de la scène. Nous sommes dans l'univers des Frères Grimm et non dans celui de Superman. La référence de Hedare à « minuit », l'heure fatidique des contes de fées, le confirme. Enfin, l'image publicitaire de Laurel est un miroir métaphorique grâce auquel la marâtre sait qu'elle n'est plus, ni la plus belle, ni la plus jeune, comme elle le déclare à son mari. Au-delà de cette séquence, le reste du film confirme le parallèle avec Blanche-Neige, et principalement le fait que Laurel poursuive Catwoman pour la détruire, comme le faisait la marâtre. Une piste s'impose : l'insuccès de *Catwoman* (2004) provient vraisemblablement d'une erreur de marketing.

Ce phénomène illustre, si cela était nécessaire, la difficulté d'imposer une superhéroïne au cinéma. Dans le cas de *Catwoman* (2004) le réalisateur Jean-Christophe Comar (dit Pitof) porte une part supplémentaire de responsabilités dans l'échec du film, parce qu'il cède à la facilité en exploitant le statut de *sex symbol* de ses deux actrices plutôt que de les utiliser à contre-emploi. En multipliant les poses suggestives et équivoques (illustration ci-dessous), les travellings circulaires autour de gorges et de ventres dénudés, et les plongées dans les décolletés de Halle Berry et Sharon Stone, il décrédibilise un propos initial qui aurait pu être cohérent en 2004. C'est d'autant plus regrettable qu'une grande professionnelle, Theresa Rebeck<sup>229</sup>, est l'auteur de l'histoire elle-même, et que cette histoire n'évite aucun des clichés et poncifs du patriarcat, même quand la petite fille que nous venons de décrire dans cette scène meurt, pour se réincarner dans la superhéroïne Catwoman.

---

<sup>228</sup> Voir également notre chapitre sur les couleurs superhéroïques et l'inversion du noir et du blanc après 2001, dans la partie 2.2.

<sup>229</sup> Theresa Rebeck est dramaturge et écrivain. Elle est l'auteur de très nombreuses pièces de théâtre, et de scénarios pour le cinéma et la télévision.



Illustration 40 : *Catwoman* (2004) - valse-hésitation entre un univers de conte de fées et un déballage de sex shop.

Il aurait été possible d'obtenir un meilleur résultat en éliminant totalement du récit le personnage interprété par Lambert Wilson, de placer Sharon Stone à la tête de la société Hedare Beauty, tout en la vêtant d'un tailleur plus chaste. Il aurait fallu également faire de la directrice de conscience de Patience Phillips/Catwoman autre chose qu'une sorcière<sup>230</sup> (sans pour autant qu'elle devienne Mère Teresa). Enfin, en baptisant le personnage du policier interprété par Peter Bratt du nom de Tom Lone, qui renvoie onomastiquement l'image d'un *tomcat solitaire*, l'auteur de l'histoire s'assure que Catwoman reste une femme frêle séduite par un matou romantique investi de l'autorité. Sharon Smith estime que les femmes sont prêtes à apparaître sous un jour bien meilleur :

Women just want a chance to be heroes; a chance to be shown as humanly (not just femininely) frail; and a chance to see men in some of the ungainly situations in which women have so commonly been shown.<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> C'est également le cas dans *Sheena* (1984).

<sup>231</sup> SMITH, Sharon. « The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research » In: THORNHAM, Sue (Dir.). *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, page 18.

Quelquefois, c'est le cas. *The Incredibles* (2004) fonctionne sur des prémices selon lesquelles la femme (et les enfants) vient au secours d'un superhéros en détresse. Le chef de famille, Bob Parr, est enlevé par le superméchant Syndrome, et c'est sa famille toute entière qui lui vient en aide. On voit la limite de cette concession : ce n'est pas la femme seule qui sauve le monde, mais bien la famille nucléaire au grand complet.

### 1.3.5. Femme de, fille de, sœur de...

Comme le montre *Catwoman* (2004), il n'y a pas eu d'évolution véritable dans les portraits de superhéroïnes protagonistes depuis les années 1980<sup>232</sup>. Certaines d'entre elles fonctionneraient vraisemblablement de manière satisfaisante dans un système matriarcal. Mais derrière chaque superhéroïne de notre corpus se trouvent un ou plusieurs référents mâles. Par exemple, le matriarcat entraperçu dans *Sheena* (1984) n'est que relatif. Sheena est recueillie par une sorcière (et non pas une reine) qui est rapidement envoyée en prison pour meurtre. Un fil narratif parallèle l'associe à un joueur de football (toujours la métaphore du *quarterback*) placé sous la protection d'un roi africain. Nous sommes loin du royaume des Amazones, et la plastique irréprochable de Tanya Roberts ne favorise pas la contemplation muette. Cette constatation vaut également pour les films polymythiques qui comprennent des superhéroïnes protagonistes comme les *X-Men* (2000), les *Fantastic 4* ou bien encore *Watchmen* dans les années 2000. Ainsi le personnage de Jean Grey<sup>233</sup>, soi-disant la plus puissante des X-Men, ne brille certainement pas par l'interprétation chromo-onomastique de son patronyme<sup>234</sup>. Elle n'existe initialement que dans l'ombre de Cyclops. A la fin de *X-Men - The Last Stand* (2006), elle meurt, après avoir causé chaos et désolation (voir le point 2.5.7). Ororo Munroe/Storm a le pouvoir de contrôler le temps. Elle n'est donc qu'une toile de fond aux aventures des *X-Men*. Sue Storm des *Fantastic Four* (2005) porte le patronyme de son frère et se distingue ironiquement par l'affliction première de toute superhéroïne depuis l'origine : elle est invisible<sup>235</sup>. Dans *Watchmen*, Laurie Jupiter/Silk Spectre II ne possède aucun superpouvoir et vit dans l'ombre du Docteur Manhattan, un surhomme qui représente à lui seul la superpuissance atomique américaine. Quand l'utopique Manhattan quitte la terre<sup>236</sup>, elle se lie au destin du plus réaliste Dan Dreiberg/Nite Owl II. Elle passe symboliquement de la lumière nucléaire

---

<sup>232</sup> Voir depuis 1975 si l'on veut bien admettre que *Supervixens* est un film avec superhéroïne.

<sup>233</sup> *Strange Girl/Phoenix* dans la bande dessinée.

<sup>234</sup> Grey signifie « gris » en anglais.

<sup>235</sup> Elle dispose donc d'un de ces « wimpy powers » décrits par Bukatman, op.cit.

<sup>236</sup> Voir plus loin, au point 3.4.8, une analyse symbolique de ce départ.

à la nuit mercurienne, et retrouve un semblant de normalité.

Nous avons donc affaire à des modèles où la superhéroïne est la fille de quelqu'un de plus influent (ci-dessus), la femme ou la petite-amie de quelqu'un de plus influent (*Hancock, My Super Ex-Girlfriend*), la sœur de quelqu'un de plus influent (ci-dessus).



Illustration 41 : Valerie Perrine, femme-trophée, fait la couverture de *Playboy* en 1981, pour la promotion *Superman*, après avoir fréquenté les pages centrales du magazine en tant que modèle nu en 1972 et 1975.

Symboliquement elle se place dans l'ombre du patronyme ou du nom de l'époux. Son costume n'attire pas la lumière des spotlights. Elle ne joue implicitement qu'un second rôle dans la construction narrative, même si le superhéros semble foncièrement favorable à son émancipation. C'est le cas par exemple, de Eve Teschmacher (interprétée par Valerie Perrine) dans *Superman* (1978). S'est-on jamais demandé pourquoi la belle égérie de Lex Luthor choisit de trahir ce dernier pour libérer Superman ? La raison (de surface) qui est généralement retenue est que cette blonde archétypale est conquise par le sex appeal du héros. Cette hypothèse est par trop simpliste, notamment en raison du fait que Mademoiselle Teschmacher n'est pas du tout stupide. Ne pourrions-nous pas postuler, plus élégamment, que c'est parce que le superhéros peut lui donner les moyens de devenir autre chose qu'une femme-objet ?

Cette hypothèse se trouve renforcée par les lectures de Lorelei (illustration ci-dessous), sa remplaçante, adepte des grands philosophes, dans *Superman III* (1983), qui représente les aspirations contrariées de la femme-objet. « How can he say that Pure Categories have no objective meaning in Transcendental Logic? What about Synthetic Unity? », déclame-t-elle le plus sérieusement du monde, avant d'être interrompue par l'arrivée du malfrat qui l'entretient, et à qui elle cache ses lectures émancipées. Cette réplique produit un effet comique inévitable, mais elle doit être prise au premier degré. Superman ne peut pour autant être considéré comme un féministe ou un champion de la parité. Mais, au contraire des icônes de l'Administration Reagan, il

est attentif aux doléances de Lois Lane, Eve Teschmacher ou Lorelei.



Illustration 42 : La blonde Lorelei (Pamela Stephenson), égérie de Ross Webster dans *Superman III*, lit Immanuel Kant en cachette.

En cela, il apparaît comme le précurseur de la nouvelle masculinité des années 1990, telle que l'évoque Lorna Jowett à propos de *Buffy the Vampire Slayer* (1997–2003) :

In simple terms old masculinity is macho, violent, strong and monstrous, while new masculinity is 'feminized,' passive, emotional, weak and human. Many male characters on Buffy display both at once, a kind of split personality.<sup>237</sup>

Ce que nous postulons donc ici, c'est que la nouvelle masculinité de Superman n'a pas grand-chose à voir avec la vieille masculinité, pure et dure, des années Reagan (qui arriveront chronologiquement plus tard). Alors, au fond, le corps de Superman est-il si dur que cela ? En tout cas, il ne procède pas de la même logique que les *hard bodies* de Susan Jeffords. Au-delà des apparences, Superman est, en soi, l'amorce d'un corps plus mou, hypothèse que nous avons avancée plus tôt (voir à ce sujet notre point 1.2.5). C'est un grand romantique, volontiers adepte de l'amour courtois, étant tout à la fois chevalier et destrier (ses pouvoirs). La vieille masculinité est, en fait, représentée par le superméchant en 1978.

La silhouette de la femme-objet stéréotypique ne semble pas devoir évoluer, en surface, même si elle se raréfie dans l'univers superhéroïque des années 2000. Elle procède d'un éternel féminin

<sup>237</sup> JOWETT, Lorna. *Sex and the Slayer: A Gender Studies Primer for the Buffy Fan*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2005, page 95.

résolument sexiste. Cette femme accompagne l'homme, mais ne peut cheminer en tête.

Tableau 19 : La femme-trophée constitue une tentation (et une alliée) pour le superhéros des années 1980.

Femmes de <i>Superman</i> (1978)	Femme-trophée	Femme-indépendante
Lex Luthor	Eve Teschmacher	
Superman		Lois Lane

Sur la scène culturelle américaine elle est la majorette, cette autre icône populaire des années 50 aux années 70 qui n'a d'yeux que pour le *quarterback*. Elle est donc plus volontiers spectatrice des exploits des surhommes que surfemme elle-même. Le plus souvent elle a valeur de trophée, comme une James Bond girl : elle est encore et toujours une femme-objet. Il est donc normal, dans ces conditions, que cette femme-trophée, lassée de jouer les accessoires auprès du superméchant, adresse un appel au secours, et presse implicitement le héros de la sauver de son sort. La décennie qui suit introduit en effet d'autres modèles de femme.

### 1.3.6. La tentation machiste (et homosexuelle) des années 1990

Some time back, the Broom Hilda strip featured a conversation in which the title character announces, « My boyfriend calls me Wonder Woman. » Her interlocutor asks if she owes this appellation to some special powers. Well, no, it's because « he wonders if I'm a woman. »<sup>238</sup>

Les années 1990 proposent une alternative à la femme-objet : une femme-sujet ayant un comportement ouvertement masculin, et des appas féminins plus modestes que ceux de la femme-objet, comme on la trouve dans *Tank Girl* en 1995, une comédie post-apocalyptique dirigée par une femme<sup>239</sup>. Le baiser de Lori Petty (*Tank Girl*) à Naomi Watts (*Jet Girl*) auquel on peut assister dans ce film est presque aussi célèbre dans la communauté lesbienne que celui échangé entre la même Naomi Watts et Laura Haring dans *Mulholland Drive*. La décennie 1990 est d'une manière générale

<sup>238</sup> ROBINSON, Lillian S. *Wonder women: feminisms and superheroes*, New York: Routledge, 2004, page ix.

<sup>239</sup> Rachel Talalay, une réalisatrice qui a fait sa carrière à la télévision et qui est plus connue pour une série de films ratés comme *Freddy 6: La Fin de Freddy*, et une incursion peu convaincante dans l'univers machiste de *Flash Gordon*.

une époque de confusion sexuelle tous azimuts<sup>240</sup>. Les codes sexuels sont détournés ou inversés et le culte de la transgression domine, autant, d'ailleurs, qu'un grand sens de la dérision.

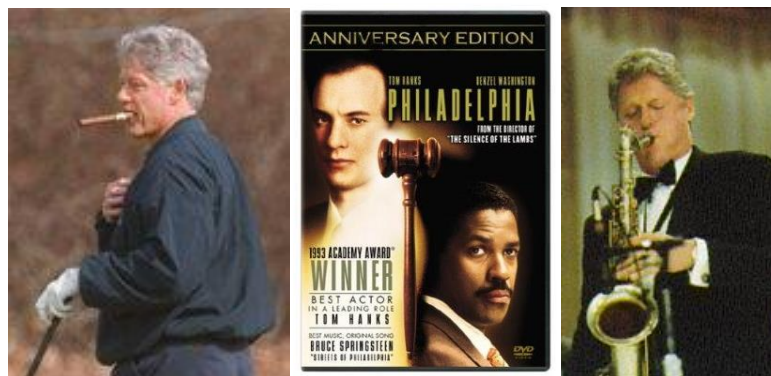


Illustration 43 : L'ambiguïté du donjuanisme : les années 90 sont placées sous le sceau d'un président qui ne déteste pas se mettre des choses en bouche, et voit le triomphe de *Philadelphia* (1993).

Les héroïnes du cinéma d'action, quant à elles, marchent sur la même corde raide : tantôt elles sont désirables, tantôt elles sont intraitables. Il en résulte une certaine ambiguïté. Les femmes fortes, bien que strictement hétérosexuelles, comme la Sarah Connor de *Terminator 2* ou bien la Lara Croft<sup>241</sup> de *Tomb Raider* ont tôt fait de devenir des icônes lesbiennes. C'est aussi le cas d'héroïnes de série, comme la Kara Thrace (StarBuck) de *Battlestar Galactica*.

Les trois exemples précités sont des femmes qui se caractérisent par un joli physique mais aussi par des muscles et des mâchoires serrées à la Brigitte Nielsen et un comportement quasi-caricatural, voire stéréotypé, qui empiète sur le modèle masculin du héros d'action jusque dans ses excès, notamment en matière d'*hubris* et de *bravado*, sur un mode volontiers décalé. Ce que Yvonne Tasker évoque en ces termes :

Nielson (*sic*) embodies then a contradictory set of images of female desirability, a sexualised female image which emphasises physical strength and stature. Like the figure of the muscular male hero, Nielson's version of the woman warrior borrows on comic-strip traditions which deal in parodic, exaggerated characterisations of gendered identity.<sup>242</sup>

<sup>240</sup> *Philadelphia* (1993) remporte un Oscar et de multiples nominations et prix de par le monde.

<sup>241</sup> Le personnage est interprété en 2001 et 2003 par Angelina Jolie. Cette actrice incarne un personnage de même nature en 2008 dans *Wanted*, (rôle de Fox) avec l'insigne différence qu'elle y est la mère du protagoniste. Elle meurt à la fin du film.

<sup>242</sup> TASKER, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. London; New York: Routledge, 1993, page 14.



L'homosexualité couverte de ces films n'est que suggérée mais jamais ouvertement acceptée. Mais il faut tout de même constater que ce type d'héroïne, veuve, célibataire ou généralement seule, et généralement incapable d'un quelconque attachement affectif qui la ramènerait *de facto* sous la coupe de l'homme. Nous avons clairement affaire à une femme-homme. Et, comme le montre avec humour la citation ci-dessus, la confusion des rôles n'est pas des plus faciles à gérer.

Au cinéma, cette femme est absente des écrans superhéroïques, à moins que l'on admette *The Matrix* (1999) comme étant un film de superhéros (illustration ci-dessous). Mais elle entraîne néanmoins le superhéros (mâle) sur le même sentier de l'ambiguïté. Ces deux figures sont comme des vases communicants : plus la femme d'action gagne en importance et en virilité, moins le superhéros est masculin. La franchise *Batman* est l'exemple-type de cette évolution.



Illustration 44 : Deux illustrations de la femme-homme, dans les comics et au cinéma : *She-Hulk*, Marvel (1985) : « I'm six foot seven tall and bright green — people are going to stare however I dress. »; Trinity, de la franchise *Matrix* qui semblait en mesure, à elle seule, de défendre les Tours Jumelles en 1999.

Tim Burton réalise les deux premiers films de la franchise (1989 et 1992), puis produit les deux suivants en confiant la mise en scène à Joel Schumacher, en 1995 et 1997. Ce metteur en scène, connu pour ses prises de position militantes en faveur des droits des homosexuels, donne une touche d'ambiguïté indéniable aux deux films qu'il réalise pour Warner Brothers. Le personnage du Riddler<sup>243</sup>, interprété par Jim Carrey dans *Batman Forever* (1995), constitue le parfait stéréotype de

---

<sup>243</sup> Dont le nom n'est pas sans rappeler l'échelle de Riddle, qui sert à mesurer le degré d'homophobie d'un individu, couramment utilisée par les groupes LGBT de par le monde. Cette grille a été inventée par la psychologue Dorothy Riddle.



ce que Juan Arteaga appelle « The Gay/Effeminate Psychopath<sup>244</sup> ». Enfin *Batman & Robin* (1997) enfonce le clou avec des sous-entendus ambigus entre ces deux superhéros, déjà épinglés par le psychiatre Fredric Wertham, à la fin des années 1950, pour cause de sous-texte homonormatif, voire pédérastique. Ce que Wertham exprimait en ces termes :

Just as ordinary crime comic books contribute to the fixation of violent and hostile patterns by suggesting definite forms for their expression, so the Batman type of story helps to fixate homoerotic tendencies by suggesting the form of an adolescent-with-adult or Ganymede-Zeus type of love-relationship.<sup>245</sup>

Dans une vidéo de 2005<sup>246</sup>, un Schumacher amusé s'excuse des excès qu'il s'est autorisés dans *Batman & Robin* (1997), aux dépens, d'ailleurs, de ses acteurs hétérosexuels. Chris O'Donnell, qui incarne Robin, constate qu'en sus des aréoles proéminentes de son costume, son metteur en scène a augmenté la taille de sa braguette (*codpiece*, cf. illustration ci-dessous, page 140).

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, c'est une chose que d'autres franchises, *Superman* en tête, s'efforcent de gommer. A la sortie de ce film, George Clooney a eu très peur pour la suite de sa carrière, mais il en rit volontiers aujourd'hui : « The role did not go well. They put nipples on the batsuit. I didn't know they would do that.<sup>247</sup> » On frise le ridicule, quand on n'y est pas tout à fait.

Le fiasco de *Batman & Robin* sonne le glas de la franchise *Batman* pour plus de sept ans. Les attentats du 11 Septembre offrent ensuite à DC Comics une opportunité de redorer le blason de l'homme chauve-souris, avec une lecture diamétralement opposée à celle qui est exposée ci-dessus. Car, après 2001 (et plus encore après 2005, délais de production obligent), le mouvement s'inverse. Le superhéros redevient viril, et la femme d'action se raréfie.

---

<sup>244</sup> ARTEAGA, Juan, « Hollywood's 6 Favorite Offensive Stereotypes », *Cracked.com*, 16 mars 2008, [http://www.cracked.com/article\\_15989\\_hollywoods-6-favorite-offensive-stereotypes.html](http://www.cracked.com/article_15989_hollywoods-6-favorite-offensive-stereotypes.html). Liste des 5 autres : The Magic Negro, The Latina Maid, The Mighty Non-Whitey, The Wise, Old, Asian Asshole et The Cowardly/Incompetent Black Sidekick.

<sup>245</sup> WERTHAM, Fredric, *Seduction of the Innocent* [1954]. NYC: Amereon Limited, 1999, page 190.

<sup>246</sup> NASR, Constantine. *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight Part 6-Batman Unbound*, Warner Home Video, 2005.

<sup>247</sup> LIPTON, James. Emission « Inside the Actors Studio », sur *Bravo TV*, invité : George Clooney (18<sup>ème</sup> saison), le 31 janvier 2012 (date probable 27JAN2012). Dernier accès le 3 août 2013. URL (Tor) : <http://www.bravotv.com/inside-the-actors-studio/season-18/videos/george-clooney-nipples-on-the-bat-suit>.



Illustration 45 : *Batman & Robin* (1997) introduit à dessein un bout de féminité dans le corps du superhéros, et beaucoup d'homoérotisme, comme le montre ce montage de quelques-uns des plans d'ouverture du film, immédiatement après générique.

Le fiasco de *Batman & Robin* sonne le glas de la franchise *Batman* pour plus de sept ans. Les attentats du 11 Septembre offrent ensuite à DC Comics une opportunité de redorer le blason de l'homme chauve-souris, avec une lecture diamétralement opposée à celle qui est exposée ci-dessus. Car, après 2001 (et plus encore après 2005, délais de production obligent), le mouvement s'inverse. Le superhéros redevient viril, et la femme d'action se raréfie.

### 1.3.7. La mort (symptomatique) de Sarah Connor

L'évolution du personnage de Sarah Connor dans la série des trois premiers *Terminator* (triptyque ci-dessous) témoigne des divers changements que nous venons d'évoquer. De forme physique gynoïde dans les années 1980, Sarah Connor abandonne ses rondeurs et se masculinise, adoptant des muscles de culturiste, plus androïdes, dans les années 1990. D'une manière générale l'androïde, au sens du robot parfait, infallible, insensible, redéfinit la masculinité, comme nous l'avons vu au point 1.2.5. Sarah Connor est à elle seule un archétype, variable, de la femme dans le film de superhéros si l'on veut bien admettre que le Terminator est, lui aussi, un superhéros de par les pouvoirs d'invincibilité qu'il possède.

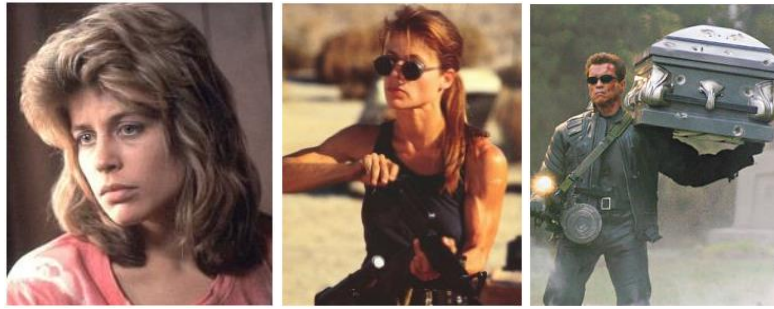


Illustration 46 : La Sarah Connor (jouée par Linda Hamilton) de la franchise Terminator traverse les décennies : femme de... en 1984, femme-homme musclée en 1991, et femme-défunte en 2003. tout ce qui reste d'elle dans le cercueil, ce sont ses armes, que le surhomme récupère volontiers. Qu'a-t-on enterré, au final, sinon l'image de la femme émancipée ?

Jamais femme-trophée, elle n'est pas très différente de Lois Lane dans le premier *The Terminator*; elle prend les armes et le pouvoir de l'homme dans *Terminator 2 - Judgment Day* ; elle est devenue superflue et n'est présente que par sa mémoire dans *Terminator 3 - Rise of the Machines*<sup>248</sup> ; Enfin elle est totalement absente de *Terminator Salvation* (2009).

Tableau 20 : Evolution de la silhouette de Sarah Connor de 1984 à 2009

Etiquette	Sarah Connor
Femme-de (Kyle Reese), -mère de (John Connor)	<i>The Terminator</i> (1984)
Femme-trophée	---
Femme-homme	<i>Terminator 2 - Judgment Day</i> (1991)
Femme-défunte	<i>Terminator 3 - Rise of the Machines</i> (2003)
Femme-absente	<i>Terminator Salvation</i> (2009)

Cette disparition de la femme d'action est effectivement le fait marquant du siècle nouveau. Le tableau ci-dessous recense les âges de Sarah Connor, de son émergence à sa disparition. Cette femme-là meurt, comme Fox, tueuse à gages interprétée par Angelina Jolie dans *Wanted* (2009), ou bien elle est déjà morte, comme Sarah Connor dans *Terminator 3 - Rise of the Machines* . En tout cas elle ne peut pas vivre au vingt-et-unième siècle. Serait-elle donc inconcevable, voire anachronique, à cette époque ?

<sup>248</sup> Le superméchant de ce film est une superméchante qui a bien des traits communs avec Sarah Connor époque 2 (1991).

On peut le penser, par exemple, en observant la franchise *Underworld*, une série de films qui relatent la lutte des classes ancestrale entre vampires aristocrates et loups-garous prolétaires, et dont le protagoniste est une jeune femme d'action, Sélène, qui cherche sa place dans cette société bipolaire. Elle rencontre un loup-garou qui se pose exactement le même problème de l'autre côté de la barrière sociale. Le premier épisode, dont la sortie date de 2003, a été mis en route avant le 11 Septembre 2001. Sélène est encore une femme du vingtième siècle. Et d'ailleurs elle le restera, car les deux films suivants développent sensiblement les mêmes thèmes en tant que *prequels*. C'est-à-dire que les discours narratifs de *Underworld Evolution* (2006) et de *Underworld: Rise of the Lycans* (2009) se placent chronologiquement avant celui du premier film. D'une certaine manière la charnière symbolique du 11 Septembre 2001 scelle temporairement le destin de la femme d'action en tant qu'égal de l'homme d'action. Elle n'a plus sa justification dans un contexte ultérieur, qui réclame à bien des égards le retour à une masculinité normalisée (à défaut d'une figure mâle qui rallierait tous les suffrages) sur le devant de la scène.

### 1.3.8. Où le héros perd sa blonde

La femme que l'on trouve dans les films de superhéros depuis le 11 Septembre 2001 n'est donc pas nécessairement une femme d'action, bien au contraire. Elle n'est pas non plus bien évidemment une poupée siliconée et botoxée. C'est la fille d'à côté<sup>249</sup>, éternelle, irremplaçable, pragmatique et réaliste. Elle est avant tout la descendante directe de la Lois Lane de 1978<sup>250</sup>, féminine, indépendante, moderne : « ni pute ni soumise », pourrait-on dire. Mais ce n'est pas une femme en révolte : il s'agit d'une femme réaliste qui s'assume pleinement, sexuellement<sup>251</sup>, comme professionnellement. C'est le même archétype qui traverse les films de superhéros après 2001, avec quelques légères variations qui ne sont que des retouches du modèle initial. La Mary Jane de *Spider-Man 1, 2 et 3* et l'assistante DA Rachel Dawes de *Batman Begins* (2005, jouée par Katie Holmes) et de *The Dark Knight* (2008, Maggie Gyllenhaal) sont en fait la même silhouette de femme. Et cet état de choses se vérifie par le fait que le personnage de Rachel est également joué par Emma Lockhart (8 ans) dans la reprise de 2005 : Rachel est promise symboliquement à Bruce Wayne depuis l'enfance, soit donc depuis les premiers pas des superhéros sur grand écran. Mais lui est-elle toujours destinée à l'âge adulte ? Est-ce que rien n'a changé en trente ans, après la

---

<sup>249</sup> *The girl next door*, selon l'expression consacrée aux USA.

<sup>250</sup> Par laquelle nous aurions dû débiter ce chapitre, mais cette ellipse nous économise une redite.

<sup>251</sup> Au prix d'un anachronisme : Lois Lane est bien une femme libérée des années 70, alors que l'action du premier *Superman* est ancrée en 1938.

parenthèse singulière des années 90 ? Pas tout à fait, car l'on constate une différence de taille dans les relations entre le superhéros et sa promise après 2001 : cette dernière appartient à quelqu'un d'autre, ou bien elle meurt ! Ainsi Mary Jane Watson se compromet avec Harry Osborn ; Rachel Dawes paraît mieux adaptée au réalisme politique de Harvey Dent qu'au beffroi fantasmatique de la chauve-souris ; Lois Lane est fiancée à un parent de son rédacteur en chef. Le Docteur Manhattan, puissant des puissants, perd sans lutter Laurie Jupiter (Silk Spectre II), la femme idéale de son existence éclatée, au profit du terne mais présent Dan Dreibern (Nite Owl II) qui se manifeste en premier lieu par une panne sexuelle. Le Joker fait exploser Rachel Dawes au moyen d'une centaine de bidons de pétrole. Le superhéros est en deuil d'une personne ou d'une relation. Et on revient implicitement à une figure de superhéros voué au célibat originel (voir chapitre précédent), dont le meilleur exemple récent est *Thor* (2011). Thor renonce à Jane Foster (interprétée par Natalie Portman), délaissant la Terre pour jouir de ses superpouvoirs sur une autre planète. Il renonce de facto à une sexualité humaine pour assumer son rôle de superhéros.

Tableau 21 : *Thor* (2011), lieux, femmes et pouvoirs

<i>Thor</i> (2011)	Terre	Royaume d'Asgard
<b>Superpouvoirs</b>	---	Oui
<b>Femme promise</b>	Jane Foster (Natalie Portman)	---

C'est aussi le cas de Hancock, qui est célibataire et doté de superpouvoirs à Manhattan, et impuissant quand sa femme est à ses côtés à Los Angeles.

Tableau 22 : *Hancock* (2008), lieux, femmes et pouvoirs

<i>Hancock</i> (2008)	Los Angeles	New-York City
<b>Superpouvoirs</b>	---	Oui
<b>Femme mythique</b>	Mary Embrey (Charlize Theron)	---

C'est dire toute la distance qui s'est créée entre le surhomme et sa dulcinée en trois décennies : distance physique autant que symbolique, puisque Bruce Wayne comme Clark Kent ont

effectivement quitté l'Amérique pendant quelques années<sup>252</sup> et doivent redécouvrir leur pays et ses bas-fonds. Le temps a passé également pour le Docteur Manhattan des *Watchmen*, prisonnier de son uchronie initiale autant que de ses allers retours nostalgiques dans le temps et les âges de l'Amérique. D'une certaine manière, le surhomme a surtout brillé par son absence dans la culture populaire américaine depuis 1989<sup>253</sup>, tout comme les superpouvoirs ont manqué à la superpuissance des USA depuis l'effondrement de l'ours soviétique.

Dans le cas de Batman et de Superman<sup>254</sup>, on a jugé bon d'opérer un retour aux sources du mythe, et aux fondements de l'héroïsme américain. De manière fort intéressante le récit indique que Superman s'est éloigné de la Terre pendant cinq ans. Mais les années du superhéros ne valent-elles pas dix fois l'année d'un homme ? Et au fond l'héroïsme américain sauveur du monde ne renvoie-t-il pas tout simplement à l'Amérique de 1945, pays providentiel sauveur du monde ?

Il y a donc clairement un déphasage. Le superhéros n'est pas en phase avec sa promesse, avec son époque, son environnement et les nouveaux défis qui l'attendent. Mais qu'en est-il de la résolution de ces films ? Est-il utile de rappeler que seul compte véritablement le point de départ de chacun de ces films dans le portrait qu'il dresse de l'héroïsme américain à un temps T ? La catharsis apportée par une fin heureuse n'est que la résolution fantasmatique d'un désordre dûment constaté. En d'autres mots, on pose un problème réel et on lui envisage une solution imaginaire qui donne satisfaction au besoin de chacun d'un ordre placide et stable. On est donc en droit d'opposer la représentation réaliste des prémices de chaque œuvre à celle fantasmée du *happy ending*, dont la vertu n'est que thérapeutique. Celle qui prévaut forcément est la conception initiale.

### 1.3.9. Les mutants et la figure de l'ennéagramme

Revenons un instant en arrière, pour nous pencher sur le cas des minorités, qui, selon Bukatman, se sont engouffrées dans la brèche ouverte par les revendications des femmes et des homosexuels dans les années 1990. La « tokenization » effective des minorités, c'est-à-dire la présence aux quatre coins de l'écran de représentants des femmes, d'homosexuels des deux sexes, de diverses communautés ethniques (afro-américaine, asiatique), ouvre la voie d'une franchise où chacune de ces tendances est incarnée par un superhéros. C'est l'avènement des *X-Men* (2000).

---

<sup>252</sup> *Batman Begins* (2005) et *Superman Returns* (2006).

<sup>253</sup> 1989 est la date du premier Batman sur grand écran.

<sup>254</sup> Superman est parti sur Krypton, ou ce qu'il en reste encore.

Tableau 23 : Recettes de la franchise *X-Men* de 2000 à 2011

Franchise X-Men	Studio	Recettes intérieures <sup>255</sup>	Salles	Date
<i>X-Men</i>	Fox	\$157.299.717	3,112	14-juil.-2000
<i>X2: X-Men United</i>	Fox	\$214.949.694	3,749	5-févr.-2003
<i>X-Men - The Last Stand</i>	Fox	\$234.362.462	3,714	26-mai-2006
<i>X-Men Origins: Wolverine</i>	Fox	\$179.883.157	4,102	5-janv.-2009
<i>X-Men - First Class</i>	Fox	\$146.408.305	3,692	6-mars-2011

Le succès de la franchise *X-Men* remet en cause le modèle monomythique (et, par le fait même, la structure narrative) imposé par Superman, Batman ou Spider-Man. Nous nous sommes longtemps demandé comment était organisé le discours narratif de ces cinq films, entre 2000 et 2011<sup>256</sup>, au-delà de la lecture jungienne que nous en proposons au point 2.3.4 (laquelle ordonne la diégèse autour de cet acteur central qu'est le spectateur). Car il s'agit d'un succès stable, qui ne s'est pas démenti en quelque dix années. La structure narrative des films *X-Men* nous semble reposer sur une technique de caractérisation des personnages que nous avons rencontrée dans notre activité de scénariste : l'ennéagramme.

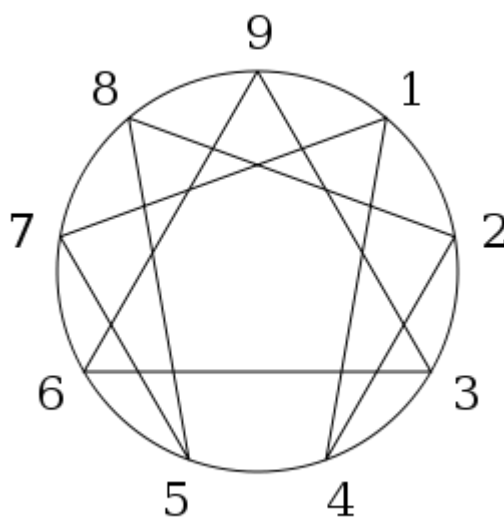


Illustration 47 : La figure de l'ennéagramme

<sup>255</sup> Ces chiffres représentent à chaque rang environ 40% des recettes mondiales.

<sup>256</sup> L'épisode consacré à Wolverine constitue une anomalie narrative dans ce groupe, puisque ce dernier texte est monomythique par nature. Certains autres *X-Men* n'y font qu'une apparition qu'au titre d'adjuvant(s).

Le modèle psychologique de l'ennéagramme, très en vogue depuis une vingtaine d'années dans le domaine de la programmation neurolinguistique, serait l'œuvre de l'ésotéricien arménien Georges Gurdjieff, qui a par ailleurs toujours démenti en être la source (sans pour autant en révéler l'origine). On cite les sept péchés capitaux<sup>257</sup> comme l'inspiration première de cette définition des types humains selon leurs passions, mais le mérite de cette taxonomie des comportements humains reviendrait à l'ascète chrétien Évagre le Pontique<sup>258</sup>, qui usa d'une classification en neuf traits fondamentaux (λογισμοί) bien avant Grégoire Ier. Le premier de ces défauts était l'amour de soi, et les huit autres : la gourmandise, l'avarice, la paresse (spirituelle, ou acédie), le chagrin, la luxure, la colère, l'envie, et l'orgueil. Ce modèle a été détourné de son axe premier avant la Deuxième Guerre mondiale par Gurdjieff, qui recensa subséquemment chez l'homme neuf types psychologiques distincts : le réformateur, l'assistant, le faiseur, l'individualiste, l'enquêteur, le loyaliste, l'enthousiaste, le challenger, le pacificateur. Son travail, baptisé du nom d'ennéagramme, fut révélé au monde par les Chiliens Oscar Ichazo et Claudio Naranjo, lequel l'importa en Californie dans les années 1970. L'ennéagramme, considéré comme le fondement de la psychologie comportementale, s'est répandu dans un certain nombre de disciplines scientifiques et théologiques. Il a été popularisé pour le cinéma et la littérature par Judith Searle<sup>259</sup>, avec des applications concrètes dans le domaine de l'écriture scénaristique.

Selon l'Ennéagramme, les types de personnage que l'on retrouve couramment dans le cinéma américain sont les suivants:

Tableau 24 : Les neuf types de l'ennéagramme

<b>1. Critic</b>	<b>4. Aesthete</b>	<b>7. Optimist</b>
<b>2. Lover</b>	<b>5. Analyst</b>	<b>8. Trail-Blazer</b>
<b>3. Achiever</b>	<b>6. Pessimist</b>	<b>9. Connector</b>

<sup>257</sup> Le principe moral des sept péchés cardinaux revient au Pape Grégoire Ier, dit le Grand, dans les années 570, et leur vulgarisation au Moyen Age au dominicain Thomas d'Aquin (vers 1250).

<sup>258</sup> Evagrius Ponticus (Εὐάγγελος ὁ Ποντικός - 346-399).

<sup>259</sup> SEARLE, Judith. *The Literary Enneagram: Characters from the Inside Out*. Portland, Or.: Metamorphous Press, 2001. Voir les sites <http://www.enneagramme.com>, pour l'ennéagramme en général, et [www.judithsearle.com/](http://www.judithsearle.com/) pour ce qui est du travail de Judith Searle.



Pour illustrer l'un de ces types, voyons l'exemple littéraire donné par Judith Searle elle-même :

Hamlet as Enneagram Six:

Hamlet is one of the most complex of all literary characters, so to account for his contradictory qualities would be an acid test of any system that claims to classify human temperaments.

In Enneagram terms, Hamlet is a Six (The Pessimist), preoccupied with worst-case scenarios, mistrustful, continually testing the loyalties of friends and family, often immobilized by his fears. The "To be or not to be" soliloquy, a distinctively Six interior monologue, illustrates the type's fundamental anxiety and contradictions. Hamlet's character arc--beginning with a fearful inability to act, moving through rash and counterproductive actions to a final calm acceptance of his destiny--is predicted by the inner lines of the Enneagram diagram.<sup>260</sup>

Chaque type peut-être assisté d'un sous-type qui le complète<sup>261</sup>, à la manière d'un signe astral et de son ascendant. On peut ainsi avoir dans un film un protagoniste de type amant pessimiste, ou bien par exemple un découvreur critique. L'ennéagramme trouve donc son application dans n'importe quel discours narratif.



Illustration 48 : Documents marketing de *X-Men The Last Stand* (2009) et *First Class* (2011) : neuf personnages de part et d'autre de la ligne.

<sup>260</sup> SEARLE, Judith. «The Write Way, Character Development ». *Blog Page One Lit*, 2003. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.pageonelit.com/WriteWay/JSearle.html>.

<sup>261</sup> Les types 8, 9 et 1 se réfèrent à l'instinctuel ; les points 2, 3 et 4 à l'émotionnel ; et les profils 5, 6 et 7 au mental. Ces trois pôles correspondent aux trois types de la psychanalyste néo-freudienne Karen Horney, également à la mode pour la construction d'un personnage de cinéma : agressif, replié sur soi, conciliant.

En quoi l'ennéagramme concerne-t-il les superhéros américains ? La réponse est simple : l'ennéagramme est utilisé au premier chef dans les films superhéroïques polymythes tels les *X-Men*, qui, rappelons-le, est la seule franchise avec des superhéros multiples à concurrencer commercialement les films monomythes. Le coup de génie de ces films est d'utiliser en parallèle un éventail complet des neuf types, faisant neuf protagonistes distincts d'une brochette, hétéroclite par définition, de neuf superhéros. Ceux-ci deviennent forcément plus complémentaires qu'antagonistes.

En dehors de l'univers superhéroïque des films chorals (*ensemble films*), comme *Crash* ou *Magnolia*, font également usage de ce modèle. L'ennéagramme est aussi utilisé dans les séries TV comme *Heroes*. Cette tendance se remarque également dans la série *Lost* (excepté la première saison, qui suit jusqu'à onze personnages distincts) et quelques autres. Notons à ce propos qu'il existe bien sûr d'autres typologies psychologiques en vogue à un moment ou à un autre à Hollywood. C'est par exemple le cas des types de Myers-Briggs<sup>262</sup>, basés sur une approche jungienne de la personne. Mais l'ennéagramme s'est largement imposé aujourd'hui en Californie, qu'il s'agisse de la télévision ou du cinéma.

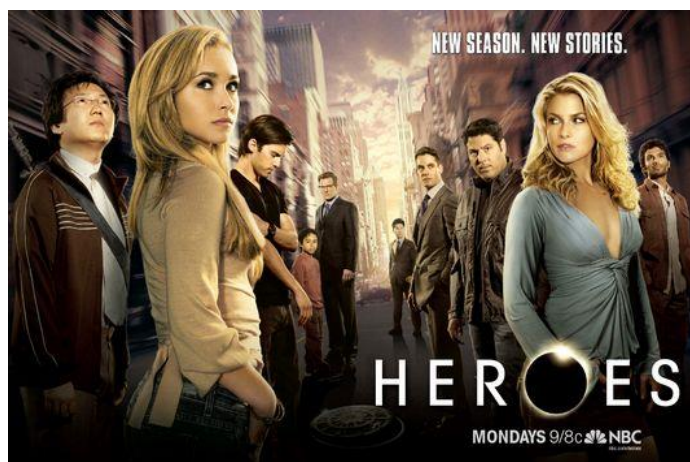


Illustration 49 : *Heroes* - Neuf héros ordinaires pour sauver la *pom-pom girl*.

Les neuf types de l'ennéagramme sont les mêmes que ceux que l'on rencontre évidemment dans toute société humaine. Par conséquent n'importe quel spectateur peut et doit trouver dans les

---

<sup>262</sup> Le MBTI or Myers-Briggs Type Indicator date de 1943. Le test compte sur 4 critères de base, mutuellement exclusifs, pour évaluer un individu : Extraverti/Introverti, raisonné/iNtuitif, pensant/ressentant (F pour Feeling), jugeant/percevant. Le bilan se présente sous la forme de 4 majuscules issues de ces mots. Par exemple Superman est vraisemblablement un type ISTJ. Au final, et avec les différentes combinaisons des sous-types associés, le MBTI recense 16 types d'individu (4 fois 4).

neuf personnages distincts, dont les péripéties lui sont relatées, un type qui lui corresponde. Il n'est donc plus question pour lui d'entrer dans la cote mal taillée d'un superhéros que nous appellerons universel : unique, homme, blanc, hétérosexuel, chrétien, WASP<sup>263</sup>, ni d'adhérer à des vertus idéalisés qui ne renverront pas à ses 11% de conception du monde. Il peut donc s'identifier, inconsciemment, avec l'un des neuf héros qu'on lui propose à l'écran. Les *X-Men* apparaissent donc à première vue comme l'antithèse de *Superman*.

Le tableau ci-dessous recense les neuf identités doubles des protagonistes<sup>264</sup> de la franchise *X-Men* (2000-2011). On constatera que les noms ne sont pas forcément très connus du grand public, à part ceux de Wolverine et Storm (interprétés respectivement par Hugh Jackman et Halle Berry). Ce qui prouve que les *X-Men* imposent, plus que des superhéros à l'ancienne, un groupe de superhéros moindres : des héros (mutants) ordinaires, singuliers par leur diversité, tant physique, ethnique, sexuelle (genre strict et préférences), religieuse, ou bien de classe d'âge ou de sous-culture, etc.

Tableau 25 : Les *X-Men* (2000) et les neuf types

<i>Logan-Wolverine (3)</i>	<i>Oro Munroe-Storm (2)</i>	<i>Bobby Drake-Iceman (9)</i>
<i>Raven Darkholme-Mystique (8)</i>	<i>Rogue-Marie (6)</i>	<i>Jubilation Lee-Jubilee (7)</i>
<i>Jean Grey/Phoenix (1)</i>	<i>Kitty Pryde-Shadowcat (5)</i>	<i>Scott Summers / Cyclops (4)</i>

Ramzi Fawaz parle de « mutanité » à leur sujet, et non plus d'humanité :

By expanding the racial, geographic, and gender makeup of the mutant species to include characters and identities previously ignored by the series, the new X-Men articulated mutation to the radical critiques of identity promulgated by the cultures of women's and gay liberation.<sup>265</sup>

<sup>263</sup> « White Anglo-Saxon Protestant ».

<sup>264</sup> On notera que les deux entités supérieures que sont Charles Xavier et Eric Lensherr/Magneto ne sont pas prises en compte ici (voir chapitre sur la psyché des superhéros). Les superhéros adversaires de ce premier groupe n'ont qu'une seule identité déclarée : celle de leur superentité (voir chapitre sur les dilemmes intérieurs du superhéros).

<sup>265</sup> FAWAZ, Ramzi. « 'Where No X-Man Has Gone Before!' Mutant Superheroes and the Cultural Politics of Popular Fantasy in Postwar America », *American Literature*, Volume 83, Number 2, Duke University Press, June 2011, page 363.

Notre propos n'est pas d'entrer dans les arcanes de ce modèle psychologique (et recette à succès) qu'est l'ennéagramme, mais nous avons tout de même attribué à chacun des personnages ci-dessus son type ennéagramme, entre parenthèses à la suite de son nom. Ce sont des notions que l'on retrouve sur de nombreux forums en ligne consacrés à ce modèle et aux *X-Men*. Nous constatons que ce modèle, et par le fait même son acceptation dans les salles obscures, contribue à notre thème central.

On trouve deux autres types similaires de héros multiples, sur petit écran : *Les 4400* et *Heroes*. Le second a beaucoup fait avancer notre raisonnement.

### 1.3.10. *Cheerleader* contre *Quarterback* : la guerre froide du XXI<sup>ème</sup> siècle

*Heroes*<sup>266</sup> est une série télévisuelle unique en son genre pour deux autres raisons : la destruction de la ville, New-York, n'est pas provoquée par le méchant, mais par la dispersion de multiples pouvoirs en de multiples individus ; la série vante les mérites de la femme, ou de la jeune fille, qu'est la majorette, laquelle a un air de parenté avec les superhéroïnes de par son uniforme (cf. illustration page 151). Le slogan de *Heroes* dit : « Save the cheerleader, save the world ! ». Comment interpréter ces observations pour un genre qui laisse généralement à la femme des rôles secondaires, voire subalternes ? A l'intérieur des divers univers superhéroïques, nous avons vu que la femme est généralement plus crédible comme acolyte qu'en tant que superhéroïne. Pourquoi alors *Heroes* substitue-t-il la pom-pom girl au *quarterback* en lieu et place du héros, dans une curieuse redirection des courants du vingtième siècle ? Dans le décor connu d'un stade de football américain *Heroes* oppose la majorette au *quarterback*. Cela revient-il, idéologiquement, à opposer la pensée unique à la pensée diversifiée dans un monde moderne qui n'a que faire de stéréotypes ? Ou bien encore à opposer le masculin et le féminin ?

Un tel texte semble consacrer l'inexorable déclin du superhéros au travers de ce que nous avons qualifié plus tôt d'une thématique de l'éclatement. Ce point nous paraît d'autant plus intéressant, dans le cas de la série *Heroes*, que la mission numéro un de Sylar, un méchant exceptionnellement réussi dont le vrai nom est Gabriel Gray<sup>267</sup>, est de regrouper en son seul sein et en sa seule personne la totalité des superpouvoirs qu'il rencontre ainsi égaillés sur la planète entière. Gabriel

---

<sup>266</sup> Tout au moins dans sa première saison. Les saisons suivantes sont qualitativement moins intéressantes.

<sup>267</sup> Onomastiquement, Sylar est donc représenté par la couleur grise. Son prénom, Gabriel (גַבְרִיאֵל), soit Gavri'el), n'est pas sans rappeler le vrai nom de Superman : Kal-El. Il y a un lien symbolique entre l'un et l'autre.

Gray/Sylar est le patient zéro du Professeur Chandra Suresh, responsable scientifique du programme de mutants de la série. Il a été recruté, avant le début de la série. En cela il prédate tous les autres mutants. Son nom complet : Gabriel Gray, n'est pas sans rappeler par l'allitération de ses initiales (/g/) d'autres noms de superhéros à la ville, tels Peter Parker (/p/), ou Clark Kent (/k/). Par ailleurs, Sylar est horloger, gardien symbolique du temps et de la continuité historique. Sa spécialité est la montre. Le terme anglais « watch » est à entendre ici dans une acception étendue (au verbe « to watch »). Métaphoriquement, Gabriel Gray/Sylar est à la fois celui qui observe et qui veille. Il n'est pas très éloigné, onomastiquement, des *Watchmen* d'Alan Moore. Pour les raisons évoquées ci-dessus il est, d'une certaine manière, l'archétype (restauré) du monomythe.



Illustration 50 : Slogan de la série *Heroes* : « Save the cheerleader, save the world! »

Curieusement, et de manière tout à fait paradoxale, n'avons-nous pas affaire à un superméchant qui veut ré-agréger ce qui est éparpillé ? Sylar ne cherche-t-il pas avant tout à reconstruire un corps superhéroïque unique ? Alors pourquoi est-il qualifié de superméchant ? L'ensemble de ces éléments et questions sont-ils opposables ou applicables aux superhéros de cinéma ? S'agit-il d'un phénomène isolé ou bien d'une tendance avérée, d'un même solide sur lequel fonder une interprétation ? *Heroes* apporte, selon nous, des réponses fondamentales à ces questions.

Cette série est importante dans notre raisonnement<sup>268</sup>, car elle est pour nous le lieu symptomatique de toutes les tensions du discours narratif superhéroïque au vingt-et-unième siècle. Deux modèles de protagoniste s’y affrontent : celui, unique, du monomythe, à celui des ennéagonistes (si l’on nous autorise ce néologisme), soit donc neuf protagonistes pour un seul récit, tel que mis en avant par la franchise *X-Men*. Il s’agit d’une opposition au sens le plus strict, et la bataille fait rage, comme on peut le voir, par exemple, dans *X-Men - The Last Stand* (2006), film dans lequel Jean-Grey/Phoenix (Famke Janssen) affronte jusqu’à la mort la troupe emmenée par Wolverine, mutant dont le corps a la forme exacte de celui de Superman.

Nous avons donc assisté depuis 1978 à une prise du pouvoir par les femmes dans le monde superhéroïque. La femme s’y impose non pas par ses superpouvoirs, dans le locus de l’imaginaire, mais par un pragmatisme solidement ancré dans le réel. Plus elle perd ses superpouvoirs, plus elle gagne en force et en puissance. C’est elle qui mène la danse, à l’instar de Mary Embrey dans *Hancock* (2008), choisissant de taire son pouvoir et sa vraie nature face au surhomme éponyme qui choit et déchoit. C’est la femme qui rebâtit le foyer superhéroïque autour de notions plus terre à terre, comme Heidi Parr dans *The Incredibles* (2004), balayant toute nostalgie d’un monde disparu pour donner un avenir à ses enfants, sauver son époux et reconstruire son couple. Dans les années 2010, les exemples de ces filles et femmes qui prennent les armes aux côtés d’un héros défaillant ne manquent pas. Le spectre va de la Hit Girl de *Kick Ass* (2010), une fillette qui balaie tous les clichés du *gender* en tuant à qui mieux mieux sous le regard attendri d’un père affaibli (Nicolas Cage, dont le costume ressemble à celui de Batman) qui lui a tout appris, à Pepper Potts dans *Iron Man 3*. La fidèle secrétaire, et quelquefois flamme de l’homme d’affaires, fait passer de vie à trépas le méchant du film, alors que Tony Stark se contente de piloter à distance une escouade de robots volants. Hors superhéroïtude, Maya (Jessica Chastain) en fait de même dans *Zero Dark Thirty* (2012), mais les robots qu’elle utilise sont en fait des NAVY Seals de chair et de sang, qu’elle téléguidé jusqu’à Ben Laden. En quelque sorte, elle devient une superhéroïne, comme le démontre Serge Tisseron dans *Cerveau & Psycho*<sup>269</sup>.

La *cheerleader* contrôle le *quarterback*. On pourrait dire, d’une certaine manière, que c’est la

---

<sup>268</sup> Dans ses deux premières saisons uniquement. Les saisons suivantes ont graduellement perdu en acuité et en qualité intrinsèque, en même temps que la série perdait le superméchant Sylar, évoqué plus haut. Ce dernier apparaît dans la dernière saison, le cerveau lavé : il n’est que l’ombre de lui-même, après avoir subi la bagatelle de huit opérations. Il est donc devenu un homme neuf. Voir l’évocation de l’ennéagramme dans les pages qui suivent.

<sup>269</sup> TISSERON, Serge, « *Zero Dark Thirty*, le monstre, l’héroïne et l’Amérique », in *Cerveau & Psycho* n°57, mai-juin 2013, pages 12-16.

majorette qui est désormais garante des projections fantasmatiques du rêve américain quand le *quarterback* ne parvient plus à assurer la victoire de son équipe et à faire fantasmer les foules globales<sup>270</sup>. Mais pour tous ces exemples, nous restons encore dans des références strictement patriarcales. L'enjeu, comme on l'entrevoit grâce au slogan de la première saison de *Heroes* (2006), devient alors : « *save the cheerleader, save the world!* ». Oui, la femme est clairement l'avenir du *superhomo americanus*, à la télévision comme au cinéma. Qu'elle s'appelle Claire Bennet<sup>271</sup> dans l'exemple qui précède (c'est à la fois « clair et bien net », aurait pu dire Lacan), Isabelle Tyler dans les *4400* (2004-2007), femme métissée qui grandit trop vite (l'hypermaturation est l'un de ses nombreux pouvoirs), la femme offre plus de possibles qu'un superhéros groggy qui n'en peut mais, après l'effondrement du 11 Septembre 2001. La femme porte l'enfant de *Superman Returns* (2006), elle éduque John Connor quand son futur père tombe au champ d'honneur. Elle transmet la vie ; elle éduque l'espoir, puis s'éteint comme Lily Moore Tyler<sup>272</sup> ou bien Sarah Connor (qui est elle aussi devenue une série TV), ou bien la Fox de *Wanted* (jouée par Angelina Jolie). La femme prend le relais quand le surhomme décline et faillit. C'est en cela qu'elle lui est opposée.

Cependant, nous ne pouvons pas nous contenter d'une stricte opposition binaire homme-femme, comme le suggère Judith Butler :

If one 'is' a woman, that is surely not all one is; the term fails to be exhaustive, not because a pregendered 'person' transcends the specific paraphernalia or its gender, but because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities. As a result, it becomes impossible to separate out 'gender' from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained.<sup>273</sup>

L'étiquette « femme » que nous utilisons dans cet argumentaire doit être étendue à d'autres intersections sociales, politiques et culturelles, selon les critères d'une diversité raciale, sexuelle, etc. Elle oppose donc l'éternel masculin, le patriarcat, à ce qui ne l'est pas (et non pas à la seule femme, *stricto sensu*).

---

<sup>270</sup> A rapprocher du film à succès *The Blind Side* (2009), dans lequel une ex-majorette (Sandra Bullock, oscarisée) remotive et remet en forme Michael Oher, un *quarterback* sans domicile fixe. Ce film, qui s'inspire d'un fait réel, a une résonance particulière dans le cadre de notre travail.

<sup>271</sup> *Heroes*, 2006-2010.

<sup>272</sup> Les *4400* (2004).

<sup>273</sup> BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990, page 3.

### 1.3.11. L'avènement de multiples héros nommés Everyman

Au travers de la femme, ce sont les minorités de tous poils qui clament leur droit à la différence vis-à-vis du modèle initial de 1978, illustrant au passage la dichotomie baudrillardienne de l'universel et du singulier. Il y a, en ce vingt-et-unième siècle, un formidable combat au sein des diégèses superhéroïques (comme au sein des sociétés occidentales) entre un modèle unique (voire global) de superhéros, et un anti-modèle composé d'une multitude de *petits* héros singuliers très divers, que l'on pourrait nommer Everyman (voir aussi à ce sujet le point 1.2.9, mais aussi le point 3.3.6). Ces nombreux Everymen brouillent nécessairement l'expression d'une pensée collective, car l'affirmation de leur singularité se situe, pour l'instant, dans un contexte d'opposition. Everyman condamne, par conséquent, Superman, qu'il cherche à reléguer aux oubliettes du mythe. Ce qui correspondrait à un effort postmoderne pour détruire une forme particulière de métarécit, tel que le décrit Lyotard<sup>274</sup>, au profit de ce nous pourrions appeler des « hyporécits » singuliers, protéiformes, dépourvus de valeur universelle. Dans ce contexte, Superman, en tant que métasujet, est appelé à être impopulaire (voire à disparaître) face à Monsieur-Tout-Le-Monde, hyposujet caméléon qui manifeste ouvertement son mécontentement.



Illustration 51 : Le masque pour tous de *V for Vendetta* (2005), également adopté par le groupe Anonymous dans la vie vraie.

Dans les films monomythiques, ces masses indéfinies en révolte apparaissent par exemple, dans le film *V for Vendetta* (2005), dont l'épilogue voit défiler dans les rues de Londres des milliers de quidams (pas forcément héroïques) portant le masque du révolutionnaire Guy Fawkes, en réaction

---

<sup>274</sup> LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Editions de Minuit, 1979. Voir notamment les points 9 et 10, pages 54-68. Les termes « hyporécit » et « hyposujet » sont nos néologismes. Pour clarifier, un épisode de télé-réalité (laquelle, pour mémoire, est née au Japon en 1990) est ce que nous appellerions un hyporécit, dont les personnages seraient des hyposujets. Un hyporécit serait donc un simple objet (culturel ?), dépourvu de valeur substantielle.



contre le pouvoir dictatorial central. Chaque manifestant devient ainsi le détenteur d'une infime parcelle de superhéroïtude, et consacre donc implicitement l'avènement de héros, et non plus la continuation logique de mythes superhéroïques aristocratiques.

Des mouvements populaires comme *Occupy Wall Street* ou *Les Indignés* apparaissent en filigrane dans certaines productions, après 2011. *The Dark Knight Rises* (2012) voit ainsi Batman combattre les troupes de Bane, une bande savamment désorganisée qui occupe les locaux les plus emblématiques de Gotham City et y rend même la justice. Ces nombreux exemples sont l'illustration d'un phénomène que Fukuyama nomme *isothymie*, point que nous développerons plus avant dans le point 3.3.10.

**TERRORISTS  
MAKE DEMANDS.  
WE ARE NOT  
TERRORISTS.  
WE ARE  
THE 99%.**

Illustration 52 : Slogan sur la page de garde du site <http://occupywallst.org/>.

### 1.3.12. Conclusion

Pour les multiples raisons que nous avons décrites dans le chapitre, la femme n'est pas à sa place dans la diégèse superhéroïque traditionnelle. Elle réussit à s'imposer dans un rôle subalterne au superhéros mâle, tout en faisant montre de son autonomie et de sa détermination quand cela est lui est autorisé. Même si l'on peut prêter au Superman des premiers jours de vagues sympathies féministes (le macho, c'est le méchant), le monde superhéroïque apparaît donc comme sexiste, et passablement anachronique, car il ignore la montée du féminisme et le combat pour la reconnaissance des minorités avant 2000. Tout au plus voit-on Batman faire diversion dans les années 1990, en affichant implicitement ses préférences sexuelles, notamment dans *Batman & Robin* (1997).

Après 2000, cependant, les choses bougent. La franchise des *X-Men* tente d'imposer la diversité dans les textes superhéroïques. Et des corps moins stéréotypés que le modèle initial de *Superman* (1978) font leur apparition sur grand écran : des corps de femmes, des corps de toutes les couleurs de peau, et de tous les choix identitaires. Le 11 Septembre a une incidence fâcheuse sur ce

développement, car il remet à l'honneur les corps hypermasculins, et la femme en tant que soutien de guerre dans une famille au service du superhéros mâle. Comme le dit Sharon Smith, la famille nucléaire monogamique est la source de l'oppression des femmes<sup>275</sup>. La femme forte des années 1990, dont le modèle emblématique est la Sarah Connor des *Terminator*, est évincée du paysage cinématographique américain dans la première décennie du vingt-et-unième siècle.

Néanmoins, l'idéologie d'une diversité relayée par les *X-Men* de 2000 a consacré l'émergence de corps héroïques de moindre stature<sup>276</sup>, et oppose donc le corps idéal monomythique à celui d'un hypothétique Everyman protéiforme. Il s'ensuit une guerre idéologique sous-jacente entre la « cheerleader », porte-étendard de cette tendance, et le superhéros traditionnel, qui a le corps d'un *quarterback*. Cette double métaphore sportive, partie intégrante de la dialectique populaire américaine, met ainsi face à face deux figures qui sont censées travailler ensemble plutôt que s'opposer : celle du stratège, sur le terrain de football, qui dirige son équipe vers la victoire ; contre celle de la supportrice censée l'acclamer, représentante de tous les spectateurs, qui fait le spectacle sur la touche. Il s'agit d'une opposition très prégnante. Comme l'écrit Douglas Kellner : « [...] Hollywood film, like U.S. society, should be seen as a contested terrain and [that] films can be interpreted as a struggle of representation over how to construct a social world and everyday life.<sup>277</sup> » Nous considérons que le dilemme *quarterback-cheerleader* a une portée très significative, qui dépasse le cadre du film de superhéros. Nous reviendrons sur cette dichotomie, pour l'explicitier, au point 3.3.7.

Enfin, comme on le voit, le déclin constaté chez le superhéros mâle n'est aucunement compensé par une autre forme d'autorité, aussi bien chez la femme (par l'émergence d'un hypothétique matriarcat), que dans la diversité la plus éclatée.

---

<sup>275</sup> SMITH, Sharon. *Women and Socialism: Essays on Women's Liberation*. Chicago, Ill.: Haymarket Books, 2005, pages 43 et suivantes.

<sup>276</sup> Cette observation est corroborée par l'apparition quasi-simultanée du corps d'adolescent de Spider-Man/Peter Parker dans le paysage superhéroïque américain. La sortie du film aurait dû avoir lieu en 2001, mais avait été retardée en raison des attentats du 11 Septembre. Certaines images du film (et du matériel marketing qui l'accompagnait) utilisaient en effet l'image des Tours Jumelles.

<sup>277</sup> « Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan. », *Graduate School of Education & Information Studies*, UCLA, sans date. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf>.

## 1.4. Conclusion de la première partie

Cette partie a montré l'affaiblissement du corps du superhéros, de plusieurs manières : réduction de la stature, de la maturité et de la masculinité du monomythe jusqu'à 2000 ; signes visibles de mauvais entretien et de mal être, corps divisés et éclatés en plusieurs émanations distinctes, ensuite. Dans le même temps, la montée du féminisme des années 1990 ne sert pas véritablement la cause de la femme (ou des minorités), dans les textes superhéroïques modernes. En résumé, la superhéroïne n'est pas prête à tenir un premier rôle. Quand elle le tient, c'est en tant que femme-objet déguisée, bien loin des préceptes de Maureen Murdock<sup>278</sup>.

La perte de masculinité se reflète également au niveau des repères de l'autorité morale qui donne aux superhéros leurs lignes directrices, thème que nous allons aborder dans la partie suivante. C'est dire que le patriarcat n'apparaît plus comme la référence à l'aune de laquelle le superhéros (monomythique ou polymythique) doit forger son caractère. Le matriarcat est-il prêt à prendre la relève ? Car, au fond, rien ne s'oppose à ce qu'une autorité marquée au coin de la mère ne devienne le cap à tenir dans la superhéroïtude du vingt-et-unième siècle. Mais rien ne pointe véritablement dans cette direction. Hors univers superhéroïque, nous avons donné l'exemple de *James Bond*, franchise dans laquelle le rôle-clef de « M » est tenu par une femme depuis le milieu des années 1995<sup>279</sup>. Mais le *Skyfall* (2012) fait de cette autorité l'enjeu du récit, et le personnage incarné par Judi Dench meurt à la fin du film. Cette constatation nous oblige à nous demander quelle est la place de l'autorité dans le cinéma superhéroïque moderne. Nous reviendrons sur ce point dans notre dernière partie.

Par le biais des *X-Men*, les années 2000 introduisent une variété de représentations identitaires, un élan que les attentats du 11 Septembre vont ralentir. Une réaction marquée au délabrement du monomythe s'opère en effet dans les années 2005, suite à l'appel du Président Bush de participer à la Guerre contre le Terrorisme. L'histoire se répète. Ce phénomène serait en soi assez cyclique, si l'on veut bien prolonger l'analyse de Charlotte Sanson, et l'appliquer aux années qui ont suivi le 11 Septembre : « le héros américain se devait de redéfinir une masculinité guerrière positive après la débâcle du Viêt-Nam, au cours de laquelle les soldats américains furent taxés à la fois de sadisme et

---

<sup>278</sup> MURDOCK, Maureen. *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. NYC: Shambhala Publications Incorporated, 1998. Cet ouvrage se veut un pendant féminin, convaincant, au voyage du héros de Joseph Campbell, qui n'est adapté qu'à des personnages masculins.

<sup>279</sup> Ce qui n'a rien d'étonnant quand on note que la monarchie à la tête du pays qui sert de toile de fond à cette franchise règne depuis 1952. Mais James Bond est surtout une émanation de la culture britannique, et ne saurait être confondu avec un héros américain.

d'incompétence.<sup>280</sup> » La situation est assez similaire en 2005 : l'Amérique a perdu la bataille des Tours Jumelles, dans cette guerre asymétrique qu'est le « War on Terror », et se lance à la poursuite d'un ennemi insaisissable en commettant des exactions et des actes de barbarie. Mais la réaction de 2005 est rien moins que convaincante dans un monde de superhéros prêts à passer le relais.

Au final, on retiendra de ces deux premiers volets les notions d'affaiblissement, et d'éclatement du supercorps en plusieurs corps plus petits et moins puissants, esquisses de minorités avec ou sans revendications visibles dans la société de l'époque. Ces deux pôles s'opposent en une guerre emblématique entre le *quarterback*, garant de l'universel unifié, et la *cheerleader*, porteuse de singularité.

La partie qui suit nous fera délaisser le côté strictement physique du superhéros, pour entrer dans les arcanes de son esprit, en commençant par ses couleurs.

---

<sup>280</sup> SANSON, Charlotte. « Good Bad Boy des années 90 », in FOREST, Claude (Dir). *Du Héros Au Superhéros, Mutations Cinématographiques*. Paris: Sorbonne Nouvelle, 2009, page 110. Charlotte Sanson cite, à l'appui de sa démonstration, JEFFORDS, Susan. *The Remasculinization of America : Gender and the Vietnam War*, Bloomington: Indiana University Press, 1989, mais aussi un article de Sylvestre Meininger concernant le film *Platoon* (1986).

## **Partie 2. Superpsyché(s)**

---

## 2.1. Introduction à la deuxième partie

Nous allons développer quatre volets à l'intérieur de cette partie, consacrée au moral du superhéros autant qu'à sa morale au début du vingt-et-unième siècle, à son état d'esprit morose autant qu'à l'érosion de ses principaux moraux. Contrairement aux variations explicites et immédiatement perceptibles du corps, exposées dans la partie qui a précédé, les nouveaux éléments évoqués dans ce qui suit concernent l'esprit et la vie intérieure du superhéros, tous aspects qui sont implicitement tus, mais tout de même visuellement accessibles dans nos observations.

Le premier volet examinera le rôle des couleurs et leur évolution dans les textes superhéroïques au cinéma, et évoquera leur portée symbolique pour ce qui est de l'inconscient du superhéros, et des représentations chromatiques du pouvoir. Le deuxième volet donnera une lecture des monomythes et polymythes à l'aide de la théorie de la psychanalyse (qui structure l'inconscient en trois zones appelées *moi*, *ça* et *surmoi*), et se penchera sur le marasme des vengeurs masqués par rapport aux périodes qui ont précédé, ce qui nous permettra ensuite de réorienter nos observations dans deux directions : l'émergence d'un bouc-émissaire sacrificiel qui sauve la face du superhéros dans quelques textes, et permet d'enrayer les dérives du *surmoi* ; puis la montée en puissance de ce *ça* fascinant qu'est le superméchant, lequel est contenu avec grande difficulté dans les narrations superhéroïques après 2005. Ce qui ouvre la voie au paroxysme d'un Joker suicidaire appelant de ses vœux la fin du monde tel que nous le connaissons dans *The Dark Knight* (2008).

L'objectif de ces quatre volets est de montrer la perte d'éclat du superhéros, l'affaiblissement de ses préceptes moraux, et l'attraction irrésistible du superméchant face à lui, malgré la mort d'un bouc-émissaire rédempteur.

## 2.2. Variations chromatiques des superhéros



Illustration 53 : Compositions chromatiques chez *Superman*. En 1978 on procédait par synthèse additive ; en 1983 par soustraction. La perte de lumière, signe de rayonnement moindre, est un signe de déclin. Les couleurs du mauvais Superman (au-dessous) sont aussi celles de *Spider-Man* (2002 à 2012) et de *Superman Returns* (2006)

### 2.2.1. Introduction

Many readers associate comic books with a limited range of mostly garish primary colors and cheap paper; this simplified color palette reflected the cheap production budgets and limited printing technologies deployed in publishing comics. Over the past several decades, there have been dramatic improvements in the diversity of colors and the quality of the paper. Reflecting, perhaps, the higher purchase price and the more mature readership. The design of the color-costumed characters still tends to deploy basic and bold colors, but the worlds they inhabit have much subtler shadings; comic artists experiment more with color saturation and hue, and color is used more expressionistically to shape the tone of a particular narrative. In this case, the comic artists restrict their color range to capture some of their impression; of what it was like

to be at the base of the World Trade Center on September 11.<sup>281</sup>

Nous pensons que les couleurs jouent un rôle fondamental<sup>282</sup> dans les textes superhéroïques, au cinéma comme sur papier (cf. citation ci-dessus), car elles portent le sens de la richesse et du pouvoir de la société à la date de sortie du film (cf. point 2.2.7 et 2.2.8), autant qu'elles révèlent l'humeur du superhéros, ses dilemmes et questionnements. Les couleurs forment un code cohérent, comme nous espérons le montrer ci-dessous.

Nous allons observer, dans ce volet, comment les couleurs primaires de *Superman* (1978) ont laissé la place, au fil des décennies, au noir de *Batman*, puis aux couleurs arc-en-ciel des *X-Men* dans les années 2000, avec une palette élargie composée de teintes et nuances de plus en plus nombreuses après 2004. Nous tenterons d'esquisser une chronologie de cette évolution, pour nous concentrer sur les couleurs marquantes de tel ou tel texte, et arriver à ce stade ultime de la couleur superhéroïque que constitue le film *Avatar* (2009).

### 2.2.2. Les couleurs primaires fondatrices de *Superman* (1978)

Les couleurs utilisées dans les films de superhéros ne sont pas anodines, tout comme dans les *comics*, lesquels sont nés dans une presse américaine qui connut la quadrichromie<sup>283</sup> dès 1892. Le superhéros au cinéma était initialement tributaire des caractéristiques chromatiques de la bande dessinée, c'est-à-dire un nombre limité de couleurs imprimables sur le papier en 1938, et un maximum de 64 couleurs distinctes plus tard, sans qu'aucun progrès véritable n'ait été enregistré dans ce domaine durant tout le vingtième siècle. En revanche dès 1978, fort naturellement, le décor qui entoure le superhéros ne subit pas cette limitation. Les décors de cinéma du superhéros sont bien des décors normaux et la plupart du temps réalistes, avec toutes les variantes et tonalités du spectre lumineux. On a droit par conséquent en ce qui concerne le film de superhéros des

---

<sup>281</sup> SHERMAN, Daniel et NARDIN, Terry (Dir.). *Terror, Culture, Politics: 9/11 Reconsidered*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2006, page 101.

<sup>282</sup> Au même titre que les nombreux paramètres esthétiques d'un film, évidemment.

<sup>283</sup> GABILLIET, Jean-Paul. « » Fun in four colors » », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2005. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/319>, paragraphes 5 et 16. Cependant, comme le note cet article, « la première bande dessinée en noir et blanc parue dans le *New York World* (...) daterait de septembre 1894 », et « les premières pages de bandes dessinées mises en couleur (encore par procédé lithographique) parurent à l'été 1888 dans *Puck* et *Judge*. » Le *comic book* ne vit le jour qu'en 1933, utilisant des pages déjà parues dans la presse dominicale.



années 1980 à un paradoxe tout à fait remarquable : celui d'un personnage en 64 couleurs très tranchées évoluant dans un monde en millions de couleurs.

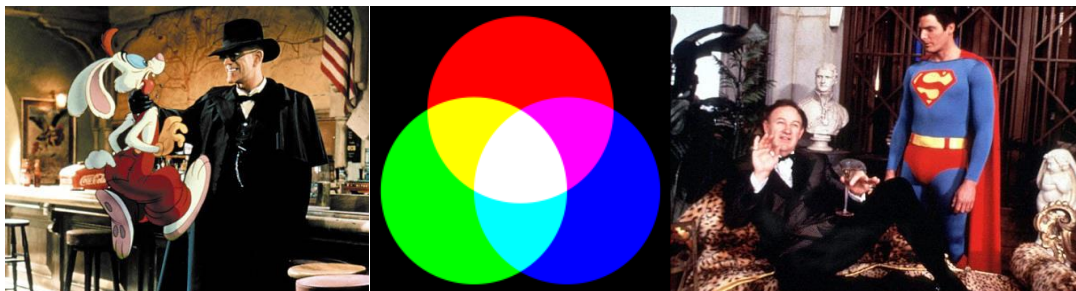


Illustration 54 : *Who Framed Roger Rabbit?* (1988) et *Superman IV - The Quest for Peace* (1987) : deux personnages habillés de couleurs primaires, obtenues par addition du blanc, évoluant dans des décors réalistes.

Superman 1978 est en cela assez comparable à Roger Rabbit, un personnage de dessin animé égaré dans un monde réaliste dix ans plus tard (cf. illustration ci-dessus). Les couleurs primaires sont celles qui peuplent l'univers des enfants. Le noir de Batman des années 1990 produit le même résultat, mais avec des conséquences distinctes comme nous le verrons dans un instant. Ce paradoxe visuel possède un corollaire abstrait : on peut dire sans crainte de se tromper qu'il déteint sur les principes moraux du protagoniste. Ceux-ci seront à l'emporte-pièce, très tranchés, sans nuances majeures jusqu'en 2001. Dans le même temps les principes moraux de base des autres personnages des récits superhéroïques ont évolué vers une plus grande subtilité. On a donc à faire à un superhéros qui, visuellement dans son environnement physique, et *a fortiori* moralement dans son environnement humain, est mal adapté au monde dans lequel il vit. En d'autres termes, le superhéros de cinéma n'est pas en adéquation, chromatiquement, avec son époque. Mais c'est aussi sa force : le message moral, voire idéologique, de Superman en 1978 est clair<sup>284</sup>. Cet homme (ce surhomme) est immédiatement identifiable comme un homme de bien prêt à tous les sacrifices personnels pour l'humanité tout entière. Pour utiliser une analogie avec la religion chrétienne, le coup de génie du christianisme, ce sont les Dix Commandements, et non pas le Nouveau Testament, qui donne lieu à de multiples interprétations. Un message d'une telle clarté met au chômage les exégètes de toutes les églises, mosquées et synagogues du monde entier, petits et grands. C'est donc l'immense mérite de Superman en 1978 : le message humaniste qu'il distille est immédiatement accessible au plus grand nombre. Les couleurs primaires, et le contraste lumineux, sont faits pour cela. Comme le disent Lawrence et Jewett, de tels raccourcis chromatiques

<sup>284</sup> C'est le même principe qui régissait la bande dessinée des années 1940, les coloristes recevant des instructions dans ce sens. Voir à ce sujet Gabilliet, op.cit. paragraphe 20.

favorisent l'unité d'un peuple convaincu d'être confronté à de puissants ennemis : « The tapestry of the American monomyth is woven in bold and stirring colors. Its radiant, electronic aura dazzles the beholder's eye and conceals the discordant clash of its components. The intricately crafted message of paradise redeemed by heroes larger than life has appeals far deeper than reason, particularly to a culture believing itself besieged by ruthless foes.<sup>285</sup> »

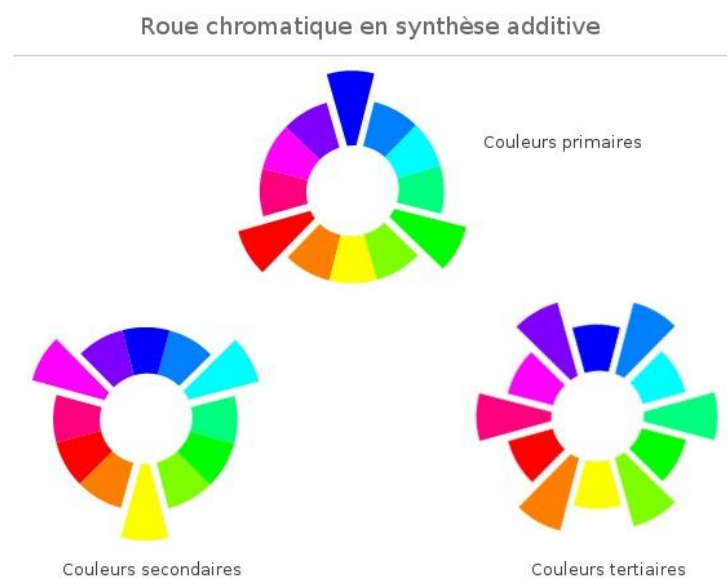


Illustration 55 : Les trois roues chromatiques primaires, secondaires et tertiaires.<sup>286</sup>

La notion de lumière nous semble aller de pair avec la notion de masculinité, vue au point 1.2. L'illustration ci-dessus propose trois représentations des couleurs primaires, secondaires et tertiaires obtenues par addition de lumière. Il ne semble pas y avoir, dans nos cultures occidentales, de corrélation formellement établie entre sexe et couleurs primaires. En revanche, cette distinction existerait dans le *Ba gua*<sup>287</sup>, les trigrammes chinois :

Red, green, and blue are often called the "additive" primary colors, and refer to light. These are the positive masculine colors. Cyan, magenta, and yellow are often called the "subtractive" primary colors, and refer to inks or pigments. These are the negative

<sup>285</sup> LAWRENCE, John Shelton, et JEWETT, Robert . *The myth of the American superhero*. Grand Rapids, Mich.: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002, page 48.

<sup>286</sup> Ce montage a été réalisé à partir de documents graphiques du site de web design <http://kattagami.com/>.

<sup>287</sup> Ba gua (八卦), les huit diagrammes de base de la cosmologie taoïste.

Nous posons donc que les couleurs primaires sont avant tout masculines. L'Encyclopédie Universalis conforte cette assertion, en ce qui concerne le tao : « Yin et yang sont des indices dont se trouvent affectées les variations du qi. .../... Le changement est donc le procès foncier de l'univers et de ce qui s'y déroule : c'est la loi du yin et du yang. » La philosophie chinoise traditionnelle révèle ainsi le fait que la couleur noir du Yin est associé à la Lune, qui représente la part féminine de la nature, alors que le Yang blanc, associé au Soleil, en représente la part masculine. Toute addition, ou soustraction, de lumière, penche donc inévitablement d'un côté ou de l'autre.



Illustration 56 : La complémentarité du yin et du yang : également symbole de dualité homme-femme.

Nous devons nous contenter de cette double appréciation, à défaut de trouver d'autres ouvrages de recherche, ou documents plus autorisés sur ce thème, dans notre culture. Ainsi, nous nous trouverions à nouveau dans un contexte où la masculinité, tout comme dans le chapitre précédent, est le trait numéro un des couleurs de *Superman* en 1978 : un corps d'homme, et des couleurs d'homme. C'est la leçon que nous voudrions tirer de ces premières observations sur les couleurs, avant de les comparer à celles des superhéros des époques suivantes.

Comme le dit Reynolds, « Costume functions as the crucial sign of super-heroism<sup>289</sup> ». Le costume de Superman est en soi un symbole d'union, car il rassemble sur le plan politique les deux couleurs emblématiques des principaux partis américains : le bleu des Démocrates et le rouge des Républicains. Grâce à l'alliance de ces deux couleurs maîtresses c'est le pays tout entier qui est une

<sup>288</sup> HEYBOER, Li Se. *Yijing, Oracle of the Sun*. Extrait tiré du site web de l'auteur. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://www.yijing.nl/i\\_ching/trigrams/bigpattern.htm](http://www.yijing.nl/i_ching/trigrams/bigpattern.htm).

<sup>289</sup> REYNOLDS, Richard. *Super Heroes: A Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1992, page 26.

superpuissance, et pas seulement le parti du président en place, à la tête d'une nation bipolaire par essence. Le champ jaune du « S » ajoute une touche de maturité dont le personnage sait jouer, mais qui n'est pas essentielle à son personnage. En fait le jaune est très peu utilisé en dehors du costume pour ce qui est du marketing du film, et paraît peu significatif en regard des deux autres couleurs. On ne cherche pas à vendre le jaune de Superman, mais uniquement le rouge et le bleu. Le jaune peut aussi s'entendre comme un panneau signalétique sur une route : « attention, prudence ! » Le spectre lumineux de *Superman* (1978) allie donc couleurs primaires et lumière. Qu'en est-il des autres superhéros au travers des âges ?

### 2.2.3. Les âges du superhéros au cinéma selon lumière et couleurs

Tableau 26 : Les âges des *comics*

Comics/Âges <sup>290</sup>	Dates
<b>Golden Age</b>	1938-1956 (18 ans)
<b>Silver Age</b>	1956-1970 (14 ans)
<b>Bronze Age</b>	1970-1985 (15 ans)
<b>Modern Age</b>	1985- ? (27++ ans) <sup>291</sup>

Nous avons précédemment classé les films de 1978 à 2002 en trois époques, selon leur chef de file. Mais cette taxinomie pouvait paraître réductrice, et simpliste. Nous allons examiner les mêmes périodes du point de vue de leur lumière et couleurs, en prenant appui sur le travail de classement fait dans le domaine des *comics* au travers des âges. Le tableau ci-dessous recense les âges des superhéros de bande dessinée, selon la classification généralement attribuée à Robert M. Overstreet. Les périodes se voient affectées d'un métal, plus ou moins précieux, selon leur

<sup>290</sup> Ces âges correspondent à la classification en vigueur dans l'ouvrage de Robert Overstreet, le fameux *Comic Book Price Guide*. Pour des détails sur le cas spécifique des comics et de leurs âges, voir notamment GABILLIET, Jean-Paul, *Des comics et des hommes, Histoire culturelle des comic books aux Etats-Unis*, Nantes: Editions du Temps, 2005, ou encore MISIROGLU, Gina Renée. *The Superhero Book: The Ultimate Encyclopedia Of Comic-Book Icons And Hollywood Heroes*. Canton, Mich.: Visible Ink Press, 2004. pages 1-20.

<sup>291</sup> Les auteurs du *Price Guide*, Robert Overstreet en tête, ont vendu cette publication à Gemstone Publishing en 1994. Certains *aficionados* de la bande dessinée regrettent, malgré la présence du fondateur dans le comité de surveillance et à la tête de l'édition annuelle, que le sérieux reconnu de ce guide laisse à désirer depuis les années 1990. Autant que la définition d'un nouvel âge depuis 2001 ? D'où la question légitime suivante (à laquelle nous ne répondrons pas, car elle n'entre pas dans notre champ d'investigation) : quand s'arrête véritablement le *Modern Age* ?

rayonnement<sup>292</sup>.

Sur la base de ce modèle, Il nous est possible de classifier les époques cinématographiques du genre superhéroïque. Nous allons utiliser des critères voisins, mais qui nous paraissent plus pertinents que les métaux des *comics* dans le cas qui nous occupe.

Tableau 27 : Les trois âges des films de superhéros

Films/Ages	Dates
Âge des Lumières	1978-1989 (11 ans)
Âge des Ténèbres	1989-2001 (12 ans)
Âge Arc-en-ciel	2001-2013 (12 ans)

Notre distinction procèdera tout de même du rayonnement lumineux pour les deux premières. Nous proposons donc le tableau ci-dessus, qui appelle évidemment quelques explications, âge après âge.

#### 2.2.4. L'Age des Lumières (1978-1989), couleurs primaires et blanc originel

Tableau 28 : Les films de l'Age des Lumières

15	Superman	WB	\$134,218,018	12/15/1978
19	Superman II	WB	\$108,185,706	6/19/1981
28	Superman III	WB	\$59,950,623	6/17/1983
43	Flash Gordon	Uni.	\$27,107,960	12/5/1980
49	Hero at Large	MGM	\$15,934,737	2/8/1980
50	Superman IV - The Quest for Peace	WB	\$15,681,020	7/24/1987
52	Supergirl	TriS	\$14,296,438	11/21/1984
60	Sheena	Col.	\$5,778,353	8/17/1984

A analyser le tableau ci-dessus, on se rend compte que la dizaine de films de superhéros de 1978 à 1987 ont au moins un point commun : la lumière, dont l'éclat et le brillant sont présents jusque

<sup>292</sup> Ces médailles se réfèrent essentiellement à la qualité du papier utilisé pour imprimer les comics, et sur les améliorations techniques de l'impression pour réaliser cette tâche. Mais on peut étendre cet argument à leur rayonnement. On peut aussi considérer, implicitement, que, les coûts associés étant automatiquement répercutés sur le prix d'achat par le consommateur, la hausse des ventes en même temps que celle de la qualité du papier est également preuve d'un rayonnement croissant (ou fluctuant).

dans les titres des films mineurs autres que ceux de la franchise *Superman/Supergirl* (aux couleurs identiques) : *Flash Gordon* et *Sheena*. Pour cette raison il nous semble juste de nommer cette première décennie des superhéros au cinéma « l'âge des lumières ». Le superhéros est lumière et rayonnement. Les films de la première époque sont effectivement marqués par la présence d'une lumière intense. Tous les superhéros y opèrent généralement de jour, et à visage découvert. Superman joue le rôle de leader de ce groupe informel. Le bleu de son costume représente la raison ; sa cape rouge, la passion. Tout entier, il résume l'équilibre parfait entre l'un et l'autre.

La lumière est le dénominateur commun entre Superman et Flash Gordon, dont le nom à lui seul évoque un éclair lumineux ; mais également avec Supergirl, ou Sheena, laquelle tire son nom de la brillance<sup>293</sup> ; ou encore avec le Justicier Solitaire (*Lone Ranger*)<sup>294</sup>, qui erre de jour dans les plaines du Far West, et qui est le seul du lot à porter un masque, si minimaliste qu'il soit. Cette première époque regroupe donc des superhéros qui agissent en plein jour, dans un milieu ouvert qui n'est pas seulement celui de la ville. Le Ranger réside dans les grandes plaines, que l'on qualifie très souvent d'*open range*, en anglais, ou « territoire ouvert », si l'on veut bien admettre cette traduction très libre. Il est donc question d'espace dans la majorité de ces premiers récits : espaces de l'Ouest américain, ou espace intersidéral. Cette époque est donc celle de l'ouverture autant que de la lumière (ou *des* lumières si l'on s'en réfère aux multiples soleils des voyages intersidéraux de Flash Gordon). Cette première période représente un zénith, qui est exploité essentiellement par une maison de production : Warner Bros, détenteur des droits de *Superman* par le truchement de DC Comics. Cette franchise est finalement mise en sommeil en 1987, après l'accueil mitigé d'un quatrième opus, pour renaître en 2006 et 2013.

Il est une couleur qui a une importance essentielle dans le mythe de Superman. Cette couleur est le blanc ; un blanc brillant comme un miroir (voir également notre point 2.3.5), que l'on rencontre essentiellement dans la Forteresse de Solitude, laquelle est située de manière commode au nord, dans l'Arctique, au sommet du globe, comme si le superhéros dominait implicitement le monde du *vulgum pecus*. Comme une boussole, elle indique la direction à suivre. Espace fermé, intime, du superhéros, cette forteresse est néanmoins grand ouverte au regard du spectateur.

---

<sup>293</sup> Le nom Sheena peut être associé à « sheen », qui signifie « éclat, radiance ».

<sup>294</sup> Le justicier solitaire dans le film éponyme *The Legend of the Lone Ranger* (1981) : une mission (celle de se venger), un masque, mais pas de superpouvoir, sinon le pouvoir de sa légende. Cette légende partage quelques traits avec celle de Zorro, comme le masque ou la présence aux côtés du justicier d'un acolyte mutique (ici l'Indien Tonto, contre Bernardo pour Zorro), ou encore la sublimation de la mission initiale, qui permet au Lone Ranger de sauver la vie du Président Grant, à l'instar de celle, politique, de Zorro, qui l'invitait à sauver la Californie du joug de l'envahisseur espagnol.



Illustration 57 : Le blanc spirituel de la forteresse de solitude dans *Superman* (1978)

La Forteresse de Solitude est cette *shining city upon a hill* qu'évoquait le Puritain John Winthrop en 1630<sup>295</sup>, qui rappelle dans son esprit la citation gravée à la base de la Statue de la Liberté, mais aussi sur les murs du *Jefferson Memorial*, et du *Lincoln Memorial* :

Give me your tired, your poor,  
Your huddled masses yearning to breathe free,  
The wretched refuse of your teeming shore.  
Send these, the homeless, tempest-tost, to me,  
I lift my lamp beside the golden door!<sup>296</sup>

Il s'agit donc d'une image omniprésente dans la culture américaine. La Forteresse de Solitude est comparable à un phare dans la tempête, un aimant qui attire à soi les immigrants à la recherche du rêve américain, pour reprendre les paroles de Ronald Reagan dans un discours prononcé en 1989, à la veille de son départ de la Maison Blanche :

And how stands the city on this winter night? More prosperous, more secure, and happier than it was 8 years ago. But more than that: After 200 years, two centuries, she still stands strong and true on the granite ridge, and her glow has held steady no matter

<sup>295</sup> A rapprocher du Sermon sur la Montagne, dans lequel Jésus dit : « Vous êtes la lumière du monde : une ville située sur une montagne ne peut être cachée. » (Matthieu 5:14)

<sup>296</sup> Une plaque de bronze à la base de Lady Liberty porte ce poème d'Emma Lazarus, intitulé « The New Colossus » (1883). LAZARUS, Emma. *The New Colossus*, [1883]. Réédition sous le titre : « *The New Colossus (Statue of Liberty Poem)* » (avec une adaptation de SHAFER, Susan). Benchmark Education Company, 2007.

what storm. And she's still a beacon, still a magnet for all who must have freedom, for all the pilgrims from all the lost places who are hurtling through the darkness, toward home.

Cette lumière blanche est également synonyme de pureté de vue, car au fond Superman est droit et sans tache. Il est un être de lumière qui représente par sa silhouette les contours du rêve américain. Et si l'on additionne les trois couleurs que nous venons d'évoquer, le bleu, le blanc et le rouge, nous obtenons inmanquablement les couleurs de base du drapeau US. La présence d'une couleur froide (le bleu, associé à la retenue) alliée à une couleur chaude (le rouge, associé au plaisir) constitue un modèle d'équilibre. Nous évoquerons à nouveau ces couleurs, dans notre lecture freudienne du mythe, au point 2.5.8 :

Un corps diffusant est dit parfaitement blanc lorsqu'il diffuse également dans toutes les directions et sans absorption toutes les radiations visibles qu'il reçoit. L'adjectif blanc a donc un sens bien différent selon qu'il s'applique à une lumière ou à une matière. Un corps est parfaitement noir lorsqu'il absorbe intégralement toutes les radiations. Quand un « corps noir » est assez chaud, il est la source d'un rayonnement visible.<sup>297</sup>

Enfin, comme l'explique l'extrait d'article encyclopédique sur la colorimétrie ci-dessus, le blanc rend toute la lumière qu'il reçoit. A l'opposé, le noir absorbe toute la lumière, sans jamais la restituer.

### 2.2.5. L'Age des Ténèbres (1989-1999), et le rôle du noir achromatique

[...] a number of these associations are driven by the Batman character's origin story and the elegance of this particular narrative universe can be found in the efficient coherence of the character's defining elements and his diegetic universe. The invocation of the bat, a nocturnal flying mammal, brings with it not only the fear that Bruce Wayne hoped to induce in criminals, but a preferred time of day (night), locations (the eaves of isolated buildings), and associations of darkness, silence, and surprise. The contrast to Superman's rather garish ensemble, best appreciated in radiant sunlight and in the public spaces of Metropolis, couldn't be sharper.<sup>298</sup>

*Batman* donne le ton dès 1989. Comme le note William Uricchio ci-dessus, la noirceur est en

<sup>297</sup> Encyclopédie Universalis en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/couleur/3-couleurs-des-corps/>.

<sup>298</sup> URICCHIO, William « The Batman's Gotham City™: Story, Ideology, Performance », in AHRENS, Jörn, et METELING, Arno (Dirs.). *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence*. New-York: Continuum International Publishing Group, 2010, page 123.



adéquation avec le personnage lui-même, et constitue un contraste saisissant avec le monde beaucoup plus lumineux de Superman. Nous noterons, quant à nous, qu'il y a une dimension politique implicitement associée à la silhouette du vampire, qui est celle de l'exploitation d'une couche de la population (les petits malfaiteurs qui amorcent la carrière de Batman, avant sa rencontre traditionnelle avec le superméchant). par une autre (le capitaliste Bruce Wayne). Nous reviendrons sur ce thème au point 3.2.6. Le noir peut aussi indiquer un aspect plus radicalement lunaire (et féminin) des narrations, comme nous l'avons vu au point 1.3.6.

Tableau 29 : Les films de L'Age des Ténèbres

42	<a href="#">Mystery Men</a>	<a href="#">Uni.</a>	\$29,762,011	<a href="#">8/6/1999</a>
54	<a href="#">Black Mask</a>	<a href="#">Art.</a>	\$12,504,289	<a href="#">5/14/1999</a>
26	<a href="#">Blade</a>	<a href="#">NL</a>	\$70,087,718	<a href="#">8/21/1998</a>
64	<a href="#">Steel</a>	<a href="#">WB</a>	\$1,710,972	<a href="#">8/15/1997</a>
46	<a href="#">The Crow: City of Angels</a>	<a href="#">Mira.</a>	\$17,917,287	<a href="#">8/30/1996</a>
47	<a href="#">The Phantom</a>	<a href="#">Par.</a>	\$17,323,326	<a href="#">6/7/1996</a>
63	<a href="#">Barb Wire</a>	<a href="#">Gram.</a>	\$3,793,614	<a href="#">5/3/1996</a>
38	<a href="#">Judge Dredd</a>	<a href="#">BV</a>	\$34,693,481	<a href="#">6/30/1995</a>
62	<a href="#">Tank Girl</a>	<a href="#">MGM</a>	\$4,064,495	<a href="#">3/31/1995</a>
59	<a href="#">Blankman</a>	<a href="#">Col.</a>	\$7,941,977	<a href="#">8/19/1994</a>
41	<a href="#">The Shadow</a>	<a href="#">Uni.</a>	\$32,063,435	<a href="#">7/1/1994</a>
32	<a href="#">The Crow</a>	<a href="#">Mira.</a>	\$50,693,129	<a href="#">5/13/1994</a>
58	<a href="#">The Meteor Man</a>	<a href="#">MGM</a>	\$8,016,708	<a href="#">8/6/1993</a>
33	<a href="#">The Rocketeer</a>	<a href="#">BV</a>	\$46,704,056	<a href="#">6/21/1991</a>
39	<a href="#">Darkman</a>	<a href="#">Uni.</a>	\$33,878,502	<a href="#">8/24/1990</a>

La décennie 1989-1999 voit donc effectivement sortir des films qui se caractérisent par le pôle lumière inverse de celui de Superman. Ce sont des films de l'ombre, la plupart à budget plus modestes, dans lesquels les superhéros sont noirs, vêtus de noir, quand ils ne sont pas tout bonnement des héros négatifs. Qu'on en juge à la lecture de la liste suivante : *Batman*, *Spawn*, *Blade*, *The Crow*, *Judge Dredd*, *Darkman*, *The Shadow*, *The Phantom*, *Black Mask*, *Spawn*<sup>299</sup>. *Spawn* est le premier superhéros noir de peau, caractéristique qu'accroît encore le feu qui l'a brûlé. Clairement les superhéros font grise mine. La galerie des vignettes ci-dessous illustrent plus clairement cette tendance, si besoin était.

<sup>299</sup> Le genre « superhero » selon boxofficemojo.com comprend aussi des films tels que *The Mask of Zorro* (1998), dans lequel la couleur noire domine elle aussi. Voici la liste intégrale du « noir » des années 1990 : *Barb Wire*, *Black Mask*, *Blade*, *Blankman*, *Darkman*, *Judge Dredd*, *Mystery Men*, *Steel*, *Tank Girl*, *The Crow*, *The Crow: City of Angels*, *The Meteor Man*, *The Phantom*, *The Rocketeer*, *The Shadow*.



Illustration 58 : Quatre exemples de films « noirs » des années 1990.

Batman lui-même porte un costume noir, ce qui est inattendu lorsque l'on connaît son costume dans les bandes dessinées, ou dans les séries télévisées et films qui ont précédé. Le diptyque ci-dessous en apporte la preuve visuelle.



Illustration 59 : Dans *Batman* (1966) le costume des superhéros est composé de couleurs secondaires et tertiaires (à part le rouge du costume de Robin). *Batman & Robin* (1997) ne fait pas mieux, sinon en rajoutant un éclat, que ne possèdent pas les couleurs des costumes de ce film-là.

Quelle « nécessité » avait donc Tim Burton en 1989 d'assombrir son superhéros ? Car plutôt que cette non-couleur que constitue le noir, il avait le choix entre les couleurs (secondaires et tertiaires) du costume de Batman dans la bande dessinée. En fait Burton semble avoir opté pour une combinaison de héros à l'ancienne, et d'un *Batman* mâtiné par Frank Miller, l'auteur du *Dark Knight* en bande dessinée<sup>300</sup>. L'influence de Miller sur *Batman* de 1987 à 1997 est indéniable sur le plan des couleurs. Miller impose le noir comme ambiance de base des récits, sans doute pour mieux adhérer au cadre pseudo-gothique de Gotham City, et à une ambiance plus expressionniste que

<sup>300</sup> Miller est un scénariste et dessinateur touche-à-tout, au cinéma comme dans le monde des *comics*. Il a collaboré à *Spider-Man* comme à *Daredevil*. Il est aussi l'auteur, pêle-mêle, de *Sin City*, des *300*, du *Spirit* et de *Robocop*.

réaliste. Tim Burton, lui-même naturellement attiré par le noir<sup>301</sup>, conserve ce parti-pris esthétique pour les films qui suivront. Il ne s'agit pas encore du néo-noir que l'on attribue plus volontiers aux films de Christopher Nolan au vingt-et-unième siècle.

Les superhéros de cette deuxième période ont clairement perdu en lumière, si ce n'est en éclat. Ce qui est en soi une manifestation du déclin de l'aura du superhéros. L'onomastique révèle des connotations de noir (*crow, black, dark, shadow*) dans les titres et les noms. Batman a un totem et un *chevron*<sup>302</sup> de suceur de sang nuisible. Les costumes, les chapeaux, les masques des superhéros qui l'entourent sont le plus souvent noirs. Les masques eux-mêmes couvrent désormais la moitié du visage, alors que les compagnons de route de Superman avançaient le plus souvent à visage découvert.

Le panorama s'assombrit encore plus si l'on considère que des personnages comme *The Crow* ou *The Phantom* sont, ou se réfèrent à, des morts. *Blade* est mi-mortel, mi-vampire ; mi-Batman et mi-humain, pourrait-on dire. L'ambiance n'est décidément pas rose. Les producteurs de ces films quasi-noirs sont Columbia, Universal, et New Line Cinema, sur la base de *comics* existants, dont un certain nombre, parmi les plus sombres, émanent de Image Comics. Mais c'est à nouveau Warner Bros qui tire les plus beaux marrons du feu, avec *Batman* (DC).

Les années 1990 se démarquent également de la décennie précédente par un environnement sombre, avec une dichotomie marquée noir-blanc, et des teintes de gris. Mais pour quelle raison, au-delà de ce que nous avons évoqué précédemment ? Une réponse immédiate à cette question serait de dire l'évidence : le noir représente le mal et la souillure, comme le blanc représente le bien et l'innocence. Cette interprétation ne fonctionne cependant pas pour les années 1990<sup>303</sup>. Batman représente indéniablement les forces du bien ; le noir n'est pas un degré de son implication au sein de l'univers du crime. Quant aux autres superhéros de la période, même s'ils ne brillent pas leur aspect ou leurs desseins conventionnels, ils n'en restent pas moins des héros positifs. En tout état de cause il y a beaucoup plus noir qu'eux dans leurs univers respectifs.

Yannick Mouren penche en faveur de ce qu'il appelle le « monochrome du high-tech », estimant

---

<sup>301</sup> Tim Burton a toujours abondamment utilisé le noir dans ses images, depuis le court métrage *Frankenweenie* (1984) jusqu'au long métrage du même nom en 2012. Mais certaines des réalisations qui ont précédé *Batman* (1989) étaient tout de même plus colorées. Citons, par exemple, *Pee-wee's Big Adventure* (1985) ou *Beetlejuice* (1988).

<sup>302</sup> Le terme anglais *chevron* se réfère au monogramme inscrit sur la poitrine de certains superhéros.

<sup>303</sup> En revanche le doute est permis pour les années 2000, comme nous le verrons plus loin.

que « ces couleurs accompagnent souvent les reflets froids d'aluminium et de tungstène<sup>304</sup> ». Cette appréciation pourrait certes s'appliquer à Batman, mais à très peu des autres superhéros de son époque.



Illustration 60 : Le deuil sied si bien aux superhéros dans les années 1990 : *Batman, Blade, Darkman, Judge Dredd, The Crow.*

Une troisième interprétation nous amène à observer que les superhéros des années 1990 sont désenchantés et qu'ils ont perdu leurs illusions par rapport à la candeur de Superman dans la décennie qui a précédé. C'est indéniablement le cas. Batman possède en soi une lucidité de businessman plus proche de celle de Lex Luthor que de la naïveté souvent irritante du reporter du *Daily Planet*.



Illustration 61 : La noirceur emblématique du pétrole

Une quatrième hypothèse conduit à considérer que cette omniprésence du noir est celle du deuil, ou de l'absence de l'autre. De fait, le monde des années 1990 offre une configuration géopolitique qui a vu la dissolution lente de l'Union Soviétique, après la Perestroïka et la chute du Mur de Berlin (1989). Le superhéros pleurerait-il donc cet ennemi héréditaire des Etats-Unis ? Le superhéros

<sup>304</sup> MOUREN, Yannick. *La couleur au cinéma*, Paris: CNRS Editions, 2012, page 103.

marquerait par son costume la douleur ressentie à la disparition de son alter ego<sup>305</sup>, ou pendant maléfique ; Jekyll serait orphelin de Hyde ; un deuil symbolique. Soit.

Mais il existe une dernière interprétation possible. Partons du principe que le costume du superhéros est en soi une émanation de sa puissance, jusqu'à être son talon d'Achille, dans le cas de Superman. Alors quelle puissance peut donc représenter le noir du superhéros des années 1990 ? La réponse est tout entière contenue dans l'illustration ci-dessus : le pétrole. Toute la dernière décennie du vingtième siècle porte la marque indélébile de l'or noir. Mais seul un raisonnement a contrario, après avoir vu et revu *The Dark Knight* et *Spider-Man 3*, nous a permis d'arriver à ce postulat. Car quelle est la différence avec le siècle qui suit ? Le pétrole triomphant des années 90, sur lequel est assise une partie de la puissance financière de Wayne Enterprises, ami des sheikhs comme l'est le Président Bush Senior, devient corrompueur et tueur dans les années qui suivent les attentats du 11 Septembre 2001.



Illustration 62 : Personnages englués dans des symbiotes du monde ordinaire. Les effets reconnus du pétrole sont beaucoup plus dévastateurs après 2001, et, signe des temps, ils vont jusqu'à porter atteinte au représentant de Dieu parmi les hommes. (James Dean dans *Giant*/1956 ; Topher Grace devient Venom/2007 ; Daniel Day-Lewis blasphème dans *There Will Be Blood*/2007)

Tirons un parallèle hors superhéroïtude. Dans le cinéma conventionnel on est passé de l'imagerie un peu idyllique de *Giant* (1956), qui raconte le passage d'une société agraire à une société industrielle et ses effets secondaires sur les membres d'une famille texane, à celle beaucoup plus dramatique de *There Will Be Blood* (2007), qui réécrit une histoire somme toute assez similaire, cinquante ans plus tard, mais dans laquelle tout est négatif, et la famille complètement désagrégée. Pire : le personnage incarné par Daniel Day-Lewis procède à un déicide symbolique en assassinant un prêtre presque aussi pervers par l'argent que lui l'est par le pétrole. On trouve déjà les prémices de cette dérive dans *Superman III* (1983), comme nous le verrons dans le point 2.2.8.

---

<sup>305</sup> Plus justement : la popularité des superhéros des années 1990 dépendrait entièrement de la couleur de leur costume. Les habits colorés sont effectivement boudés par les producteurs et studios à cette époque ; et par voie de conséquence par les spectateurs.

Le pétrole est présent dans *The Dark Knight* (2008). Comme le montre l'image de droite ci-dessous, ce sont des barils de pétrole qui vont précipiter la perte de Rachel Dawes<sup>306</sup>. Et c'est l'or noir, sous la forme d'une créature extraterrestre, qui pervertit implicitement (image de gauche) l'esprit de Peter Parker dans *Spider-Man 3* (2008). En effet le symbiote extraterrestre (une espèce de boue noire gluante) qui enveloppe le corps de Peter Parker, puis celui d'Eddie Brock, est aussi appelé « costume vivant »<sup>307</sup> ou encore « costume symbiote »<sup>308</sup>. Le symbiote s'attache à l'individu comme une seconde peau, pour vivre en symbiose avec lui tout en noircissant son esprit et ses desseins.



Illustration 63 : Le pétrole : superpuissance qui corrompt et qui tue. Images tirées de *Spider-Man 3* (2007) et *The Dark Knight* (2008)

L'or noir, pierre d'angle de la superpuissance américaine des années 1990, pourrait bien être l'élément dévastateur des années post-2001, comme le suggérait Baudrillard en 2001 :

[...] Dans ce film catastrophe de Manhattan se conjuguent au plus haut point les deux éléments de fascination de masse du XXe siècle : la magie blanche du cinéma, et la magie noire du terrorisme. La lumière blanche de l'image, et la lumière noire du terrorisme.<sup>309</sup>

Baudrillard nous éclaire sur la logique implacable du spectacle d'ombre et de lumière du monde. Le philosophe associe lumière noire et terrorisme, dans le spectacle d'une lumière blanche médiatique, ouvrant la voie à une figure postmoderne dominante des films de superhéros du vingt

<sup>306</sup> Elle apparaît dans *Batman Begins* (2005) comme une amie d'enfance de Bruce Wayne, et meurt dans *The Dark Knight* (2008), ce qui symbolise en soi une perte de l'enfance du superhéros (voir aussi le point 1.3.8).

<sup>307</sup> « living costumes » : le terme apparaît essentiellement dans des blogs consacrés à des superhéros Marvel, Spider-Man en tête.

<sup>308</sup> « Symbiote costume » dans *Marvel Encyclopedia: Spider-Man*. COUPER-SMARTT, Jonathan, WILKINSON, Kerry, BUCHANAN, Heather, BYRD, Ronald, MCQUAID, Sean, FICHERA, Mike, et SJOERDSMAN, Al. *Marvel Encyclopedia: Spider-Man*. New York, NY: Marvel Publishing Inc., 2006.

<sup>309</sup> BAUDRILLARD Jean. « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 2 novembre 2001.

et unième siècle : celle de l'explosion.

### 2.2.6. L'Age Arc-en-ciel (2000-2013), explosion de couleurs

Le nouveau siècle commence avec un film, *X-Men*, qui introduit pour la première fois au cinéma les polymythes, ou films avec plusieurs superhéros. Comme le premier Spider-Man, les X-Men sont transhumains. Il s'agit d'une évolution qui rompt nettement avec les deux époques qui ont précédé. Les *X-Men* sont, par ordre d'importance : Wolverine, Storm, Iceman, Mystique, Marie, Jubilee, Cyclops, Shadowcat et Pyro. A part les personnages de Logan, Mystique et Storm, peu de gens les connaissent tous, et ils connaissent encore moins leurs noms à la ville : John Logan, Ororo Munroe, Bobby Drake, Raven Darkholme, Rogue, Jubilation Lee, Scott Summers, Kitty Pryde et John Allerdyce. De manière fort curieuse ces nouveaux superhéros ne sont pas faits pour être reconnus. D'ailleurs, depuis leur naissance sur papier en 1963, les configurations de superhéros à l'intérieur des X-Men ont énormément varié. En cela les X-Men s'opposent radicalement au modèle de superhéros unique, et au culte de la personnalité qui lui est implicite. Les X-Men sont un groupe de superhéros plus ordinaires, qui brillent par leur différence. D'ailleurs on les appelle plus volontiers « mutants » que superhéros.

Les X-Men ne portent pas d'uniformes, comme initialement les Fantastic Four. *Ipsa facto* aucune couleur ne les regroupe. Ils s'habillent distinctement les uns des autres, car ils sont intrinsèquement différents les uns des autres, de par leur peau, leur chevelure, leur sexe, leur préférence sexuelle, voire leur handicap, etc. Nous avons affaire à une équipe composée de gens qui se définissent par ce qui les oppose les uns aux autres et au commun des mortels, à commencer par leurs pouvoirs, du plus anodin comme la télékinésie, au moins habituel, comme l'aptitude à se métamorphoser en n'importe quelle forme de vie sur terre. La palette des couleurs superhéroïques s'enrichit donc de nombreuses teintes et nuances grâce à la franchise *X-Men*. Nous assistons à la sortie de ce premier film à une explosion de couleurs, le plus souvent secondaires et tertiaires, très loin du modèle de *Superman* (1978).

Comme le souligne Guillaume Marche, « l'arc-en-ciel est, aux Etats-Unis, un symbole à présent très répandu et quasi universellement connu de la communauté homosexuelle.<sup>310</sup> » Marche s'interroge à juste titre sur la pertinence identitaire d'une telle représentation et son utilisation politique (ce qui dépasse le cadre de notre travail), mais dénonce aussi implicitement la

---

<sup>310</sup> MARCHE, Guillaume. « L'arc-en-ciel et le mouvement gai et lesbien », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2005. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/321>.



marchandisation outrancière d'un tel symbole. Sur le plan chromatique, l'arc-en-ciel est en fait un cortège de plusieurs couleurs, « dans l'ordre où elles apparaissent dans le spectre lumineux [qui] n'est, en effet, qu'une assez lointaine évocation du phénomène de réfraction de la lumière blanche. L'agrégation des personnes homosexuelles sous une même bannière portant ce motif accomplit-elle une déformation et une simplification aussi considérables de l'identité de celles et ceux qu'il représente ? En d'autres termes, le motif de l'arc-en-ciel peut-il être considéré, par métonymie, comme l'illustration voire le symptôme d'une dynamique réductrice qui serait à l'œuvre dans la représentation collective de l'identité subjective des gais (*sic*) et des lesbiennes dans l'espace public ?<sup>311</sup> » Pour ce qui nous concerne, cette distinction n'est évidemment pas suffisante. Nous devons étendre la portée de l'arc-en-ciel superhéroïque au-delà de la seule étiquette « homosexuelle ». Les *X-Men*, dont on doit bien admettre l'opportunisme mercantile, voient le jour au cinéma parce que la voie leur a logiquement été préparée par le féminisme, et le militantisme des diverses minorités des années 1990, tous facteurs que nous avons observés au chapitre précédent. Il s'agit d'un écho lointain des années 1960, car leur naissance a reflété le combat pour les droits civiques qui se jouait à l'intérieur de la société américaine à cette époque-là. Ces mutants sont clairement des militants, qui, en 2000, luttent pour se faire reconnaître par la société et le gouvernement américains, à l'intérieur du récit. Ils vont ouvrir la voie à de nombreux autres films superhéroïques.

Le premier *X-Men* est un immense succès populaire, pour la Fox, qui ne se sent nullement menacée par la seule autre production superhéroïque sortie en 2000 : un troisième film de la franchise *The Crow*<sup>312</sup>. Le noir, qui a porté chance au premier épisode de *The Matrix*, n'est manifestement plus à la mode. Ce qui signifie que *X-Men* (2000) a été véritablement le film qui a relancé le genre à l'aube du siècle nouveau. Marvel avait mis simultanément en chantier les *X-Men*, et *Spider-Man*. L'explosion de couleurs à laquelle les *X-Men* donnent lieu est donc, on le notera, antérieure aux événements du 11 Septembre. Il ressort clairement que la figure de l'éclatement dans le cinéma superhéroïque précède l'effondrement des Tours Jumelles. Les événements du 11 Septembre 2001 bousculent les plans de Sony pour *Spider-Man*, qui ne sort finalement qu'en 2002<sup>313</sup>.

Mais les attentats contre le World Trade Center ont tout de même favorisé l'éclosion de très nombreux projets de films superhéroïques, lesquels prendront deux ou trois années pour voir le

---

<sup>311</sup> MARCHE, Guillaume. « L'arc-en-ciel et le mouvement gai et lesbien », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2005. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/321>.

<sup>312</sup> *The Crow - Salvation* (2000).

<sup>313</sup> Le studio s'inquiétait de la réaction du public à la vue d'un homme-araignée se balançant entre des gratte-ciels, et notamment entre les Twin Towers, dans l'un des éléments promotionnels du film.



jour. A partir de 2004 il y a effectivement pléthore de superhéros à l'écran, tant il y a de producteurs et de productions sur un marché dont on désespérait, que ce soit à la fin des années 1980, avec *Superman IV*, ou à la fin des années 1990, avec *Batman & Robin*.



Illustration 64 : Le 11 Septembre a favorisé le bourgeonnement de nombreuses productions superhéroïques, provoqué sur les écrans un véritable déferlement de couleurs. Malgré tout, pour *The Incredibles*, les *Fantastic Four*, et le quatuor de *Hellboy II*, le recours à l'uniforme (entier à gauche, appartenance par la ceinture, à droite), permet de circonscrire les pouvoirs de tous, tout en respectant les spécificités de chacun. Les couleurs sont au service d'une équipe, elle-même aux ordres d'un pouvoir (inconnu) en place.

Il y a donc dispersion du spectre lumineux et explosion de couleurs sur grand écran, pour reprendre la métaphore initiale. Côté majors, Warner Bros relance dans l'arène deux poids lourds, *Superman* et *Batman*, pour contrer l'effet *Spider-Man* de Sony. Ce qui signifie que l'arc-en-ciel va se trouver concurrencé par un retour du blanc des années 1980, avec *Superman Returns* (2006), et du noir des années 1990 avec *Batman Begins* (2005). Face à eux, la concurrence fourbit ses armes, tant bien que mal, chez Fox (franchise *X-Men*), Paramount (*Iron Man*), ou Universal avec des franchises mineures (*Hulk*). Les superhéros s'engagent, en quelque sorte, dans un effort de guerre qui générerait des recettes substantielles. L'effet commercial 11 Septembre paraît donc indéniable, de par le nombre croissant de films à l'écran, et de par l'éclatement des couleurs qu'il implique. On doit attendre 2005 pour voir les deux vieux monomythes, poids lourds passablement daltoniens, s'ébrouer à nouveau. On va donc assister ensuite à une bataille rangée entre trois types de films, et trois tendances, qui correspondent à nos trois classifications de couleurs, comme l'illustre le tableau qui suit (la liste des films n'est pas limitative). Quant à la couleur de la première colonne, le bleu-rouge, il va nous falloir la redéfinir complètement au point 2.2.9. Car le bleu de *Spider-Man* (2002) ou celui de *Superman Returns* (2006) sont bien différents du bleu de *Superman* (1978).

Tableau 30 : Quelques exemples de superhéros selon trois variations chromatiques

bleu-rouge	noir	multicolore
<i>Spider-Man</i>	<i>The Crow</i>	<i>X-Men</i>
<i>Superman</i>	<i>Batman</i>	<i>Watchmen</i>

Une question se pose toutefois : pourquoi une concurrence massive à partir de 2004-2005 et pas avant ? Simplement, d'une part, parce que certains studios sont trop occupés à produire autre chose. Newline, par exemple, a mis en chantier les trois épisodes du *Lord of the Rings* et se voit engagé sur des budgets astronomiques jusqu'en 2003. Mais aussi parce que, après le relatif insuccès des deux derniers Batman (*Batman Forever* en 1995 et *Batman & Robin* en 1997), le genre superhéroïque n'offre pas la promesse d'un investissement sécurisé, et que tous les studios sont devenus frileux pour tout projet nécessitant des mises de fond de plusieurs dizaines, voire de centaines de millions de dollars. *Spider-Man* a redonné de l'espoir à tous en 2002, et chacun va chercher ensuite à lui emboîter le pas. Mais un *Superman* ne se met pas en chantier aussi facilement qu'un film comme *The Punisher* (2004), par exemple. Il faut plusieurs années pour fabriquer un monomythe comme *Batman*, contre environ une année pour un film, tourné en studio, de la franchise *Blade*. Ces délais sont censés tenir compte de facteurs multiples, notamment en ce qui concerne la vingtaine de réécritures du scénario, la difficulté de recruter des acteurs de la liste A<sup>314</sup>, et enfin la simple tâche de lever les fonds nécessaires à une telle superproduction.

Nous avons donc, après 2004-2005, pléthore de films superhéroïques : la plupart positifs, la plupart offrant après le 11 Septembre 2001 une grande variété de couleurs, et d'éclat très divers. La tendance naturelle des films du vingt-et-unième siècle est celle des mutants multicolores (X-Men ou Spiderman). Mais il y a aussi réaction des monomythes traditionnels (Superman ou Batman), aidés par des constructions familiales (Famille Parr ou Hellboy) qui cherchent à refocaliser la lumière, sans toutefois y parvenir. Ces films ne sont jamais franchement tout blancs, jamais tout noirs. Clairement, les contrastes lumineux saisissants des deux décennies qui ont précédé sont relégués à l'oubli. Le panorama offre désormais mesure, teintes et nuances. Simplement, comme on l'a vu au point 2.2.2, le genre superhéroïque est-il véritablement favorisé par la nuance ? Nous ne le croyons pas. La nuance dilue la couleur, tout comme le message d'ordre moral que peut véhiculer un texte superhéroïque. Dès lors la confusion, de l'émission du message à sa réception par le public, est possible.

### **2.2.7. Superman et la kryptonite : le rôle du vert**

Les couleurs primaires des superhéros ont le mérite de s'adresser directement à l'inconscient du spectateur, sans nécessité de passer par une analyse consciente du phénomène, comme le dit

---

<sup>314</sup> La « A-list » regroupe les acteurs hollywoodiens les plus « bankable », contrairement à la liste B des seconds choix, et à la liste C des figurants avec ou sans dialogues.

Yannick Mouren :

La couleur a cette particularité qu'elle agit sur l'esprit du spectateur à son insu, parce qu'elle s'adresse directement à sa perception sans passer par le raisonnement ; c'est ainsi que certains cinéastes l'utilisent lorsque leur récit, dans sa structure superficielle – pour reprendre une expression de la linguistique- manque de rigueur.<sup>315</sup>

Nous avons vu que Superman utilisait dans son costume deux des trois couleurs primaires : le bleu et le rouge. La troisième couleur primaire, le vert, joue un rôle essentiel dans la diégèse des divers *Superman*. Nous allons tenter de donner une interprétation de cette couleur, dont nous aurons besoin dans le chapitre suivant, qui porte sur l'inconscient du superhéros.

Quand Jerry Siegel et Joe Shuster créent Superman en 1938<sup>316</sup>, ils lui affectent un tendon d'Achille importé de sa planète : la kryptonite, plus dévastatrice que la bombe H. Paradoxalement cette planète qui a façonné la force du surhomme a donc également donné naissance à ce qui pouvait le détruire. D'une certaine manière la kryptonite cristallise le danger inhérent au pouvoir du *superhomo americanus*. L'homme de fer représente une domination militaire confortée par l'intervention US en Europe en 1917, et fondamentalement basée sur la puissance de l'argent. La kryptonite est verte, comme la monnaie américaine, ce fameux « thaler » importé lui aussi de ces Vieux Pays, qui sont métaphoriquement une autre planète par rapport à l'Amérique. La kryptonite originelle se veut donc être la face cachée du pouvoir de l'argent, appelé à corrompre les choses et les gens, et qui porte en germe l'effet néfaste de ses excès. Elle est un rappel à l'ordre pour une génération qui a vécu la crise de 1929, et donc à la fois la toute-puissance du billet vert et sa chute brutale. Elle est un avertissement destiné à freiner l'hubris de l'homme de fer, à le mettre en garde contre sa propre arrogance, et lui faire valoir, au final, qu'il n'est pas indestructible. La kryptonite de

---

<sup>315</sup> MOUREN, Yannick. *La couleur au cinéma*. Paris: CNRS Editions, 2012, page 161.

<sup>316</sup> La kryptonite semblerait remonter à 1940, mais elle n'est pas utilisée de manière habituelle dans les histoires de Superman avant la série radiophonique de 1943. La kryptonite ne trouve sa place dans la bande dessinée qu'à partir de 1949 (Superman volume 1 #61). Elle est généralement verte, avec de très rares exceptions qui font pencher la balance de l'autre côté du spectre idéologique (rouge), mais qui ne font pas date probablement parce que ce schéma ne reflète pas la réalité des choses. Le monde de 1949 est en effet distinctement dichrome, à l'image des superpouvoirs issus du deuxième conflit mondial : soit vert (US), soit rouge (URSS). La kryptonite, comme on le sait, peut tuer Superman. Mais on trouve une alternative intéressante aux effets de la kryptonite dans la série *Smallville* (2001-2010) : le K-metal inhibe les pouvoirs de Superman, tout en octroyant l'invulnérabilité aux humains. Voici qui nous donne une lecture moderne tout à fait intéressante : du tous pour un implicite au milieu du vingtième siècle (comme le note Umberto Eco dans *Le Mythe de Superman* : « il [Superman] est le représentant de tous ses semblables »), au chacun pour soi du début du XXIème siècle ? N'est-ce pas là finalement le pouvoir de l'argent, enlevé aux états corrompus pour enrichir et corrompre le commun des mortels ?

la bande dessinée est un inhibiteur de son époque. Elle puise son sens dans l'air ambiant des années du New Deal (1933-1938), célébrant indirectement les initiatives de Franklin Delano Roosevelt dans le contexte historique d'une Amérique grand vainqueur militaire de la Première Guerre mondiale, tout en en cernant les limites.

Pour les raisons évoquées plus haut le vert que l'on trouve dans *Superman* (1978) ne saurait être de même nuance et revêtir la même signification. Le superhéros de celluloid ne partage pas la même expérience traumatisante que le superhéros de papier des années 30 et 40. Sa kryptonite à lui n'est pas de même teinte, et représente fort certainement un autre danger. Lequel ? Les critiques se sont souvent demandé pourquoi Mario Puzo avait adopté la structure du triptyque pour le premier opus de l'Homme d'Acier sur très grand écran. Superman est habitant de Metropolis. Alors pourquoi passe-t-il plus d'un tiers du film à Smallville ?



Illustration 65 : Glenn Ford posant devant ce qui pourrait être un champ de cacahuètes, et portant la superpuissance Amérique dans ses bras, n'a-t-il pas un air de Jimmy Carter ? Si, assurément.

L'une des raisons possibles de ce volet central, bucolique mais à facettes multiples, est de redéfinir la couleur de ce vert, à la fois force et faiblesse de Superman. En scrutant le contenu iconographique de ce film fondateur du genre « superhero movie », on s'aperçoit que le vert est le plus utilisé dans l'épisode de l'adolescence de Superman : c'est le vert des prairies du Midwest ; c'est un vert vernal alors que le vert de la kryptonite d'avant-guerre était un vert de maturité ; c'est un vert de sève et d'espoir ; c'est le vert des blés qui mûrissent jusqu'à porter fruit ; c'est le vert d'une agriculture américaine triomphante ; c'est le vert d'un billet que diverses crises géopolitiques n'ont pas réussi à affaiblir (avant que le premier choc pétrolier ne s'en charge).

Et ce vert américain n'a rien à voir avec l'écologie<sup>317</sup>, mais plutôt avec un hypothétique mythe agraire américain, ce que Jewett et Lawrence appellent « l'image mythique d'un Eden agraire<sup>318</sup> », opposé en cela aux turpitudes de la ville. Ce vert des années 1970 est fondateur, d'autant que quand le film sort c'est un paysan cultivateur d'arachides qui est à la tête de la Maison Blanche<sup>319</sup>. Le Superman de 1978, que d'aucuns associent à la présidence de Ronald Reagan, plonge véritablement ses racines dans la terre de Jimmy Carter. Il est érigé en icône républicaine alors que ce sont les Démocrates qui l'ont vu naître. D'ailleurs la silhouette de Papa Kent (Glenn Ford) dans ce premier film n'est pas sans rappeler l'homme des plaines qu'est le président d'alors (illustration ci-dessus). Superman est, à tous points de vue, un homme de l'espace : espace intersidéral, après l'alunissage de la mission Apollo en 1969, autant que grands espaces de l'Ouest américain, jardin du monde.

Les trois Superman (de 1978 à 1987) oscillent donc entre ces tonalités de base : les bleu, rouge, du drapeau US (le costume de Superman, voire son uniforme) et le vert qui lui donne sa puissance et qui est également son talon d'Achille. Toutefois, la kryptonite est une matière qui ne peut remplir son office qu'en utilisant la lumière ambiante. Au contact du noir, qui absorbe son éclat, elle devient impuissante.

### **2.2.8. *Superman III* (1983), et le passage de la lumière aux ténèbres**

Il existe dans *Superman III* (1983) un épisode qui est particulièrement marquant de la transition qui va s'opérer au milieu des années 1980 entre *Superman* et *Batman*, c'est-à-dire le passage de la lumière à l'ombre ; mais aussi, comme nous l'avons évoqué ci-dessus, de la richesse agricole au pétrole. Dans une longue séquence du premier tiers du film, on voit l'arrivée à Smallville de Clark Kent pour un rassemblement d'anciens élèves du lycée. Assis à bord d'un autocar Greyhound, Kent et Jimmy Olsen sont les témoins d'un accident dans une usine chimique en rase campagne. On a donc à l'image la juxtaposition des champs de blé et d'un complexe industriel, ce qui constitue un contraste saisissant. Pendant qu'Olsen prend des photos, Clark Kent se transforme en Superman et secourt les ouvriers piégés dans le brasier.

---

<sup>317</sup> L'écologie dans le cinéma américain est couleur arc-en-ciel, comme on le voit dans *Hellboy* (2004).

<sup>318</sup> LAWRENCE, John Shelton, et JEWETT, Robert. *The myth of the American superhero*. Grand Rapids, Mich.: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002, page 24. Lawrence et Jewett se réfèrent au jardin utopique de l'Ouest américain évoqué par Henry Nash Smith, image favorisée par le Homestead Act de 1862.

<sup>319</sup> James Earl « Jimmy » Carter, Junior, 39ème président américain de 1977 à 1981.

Le second élément marquant de ce film est apporté par August Gorman (Richard Pryor), petit génie de l'informatique et *nerd* avant l'heure, qui est à la solde de Ross Webster (Robert Vaughn), un homme d'affaires aux manières troubles dont le but principal est de s'enrichir sur le dos des terriens grâce à un contrôle absolu sur les marchés financiers, les matières premières, et l'approvisionnement en pétrole. Gorman va inhiber les pouvoirs de Superman grâce à une kryptonite synthétique de sa fabrication, qui, on le saura plus tard, est composée d'un pourcentage infime de goudron. D'un point de vue thématique, cette présence de goudron n'est pas anodine pour nous. Elle confirme à nouveau l'irruption des produits pétroliers et de leur noirceur dans le monde bucolique de l'homme de Fer, ce qui va entacher sa lumière. Le pétrole envahit le monde de Superman une troisième fois lorsque le magnat Webster demande au *geek* de désactiver tous les puits de pétrole d'Amérique du Nord et de rediriger tous les supertankers du monde au milieu de l'Atlantique<sup>320</sup>, de manière à créer une pénurie et à spéculer sur les variations du prix du pétrole.

Enfin, dernier point remarquable dans ce film, le « mauvais » Superman, l'esprit embrumé par la kryptonite, s'attaque à un pétrolier qu'il ouvre par le milieu, dans un geste de rage censé soulager le dilemme qui l'anime. Il en résulte une marée noire, que le « bon » Superman devra ensuite résorber. Dans la perspective de la continuité croisée que nous décrivions dans la première partie de ce travail, la suite logique du film *Superman III* est donc le film *Batman* (1989), et aucun autre. Selon ce raisonnement, le quatrième film, *Superman IV - The Quest for Peace* (1987), paraît donc complètement inutile, puisque la transition à la noirceur de Batman est déjà faite. C'est le film de trop, car à cette époque, Superman n'a plus grand-chose à voir, dans la culture de masse américaine, avec les thématiques traditionnelles qu'il véhicule : terre, espace naturel, campagne, agriculture. On est passé d'une société agraire à une société industrielle.

### **2.2.9. *Spider-Man* (2002) : des couleurs primaires aux couleurs secondaires**

*Spider-Man*, de 2002 à 2012, introduit un changement radical dans le costume du superhéros. Ses deux teintes de base, le bleu et le rouge, sont obtenus par synthèse soustractive (et non plus additive). Ils sont donc beaucoup plus sombres que dans le costume de Superman en 1978.

Ce n'est pas tout. Nous n'avons, *de facto*, plus affaire à des couleurs primaires, mais bien à des couleurs secondaires. La différence est de taille. Dans le *ba gua* taoïste, comme on le devine, les

---

<sup>320</sup> Environ au même endroit où Lex Luthor construit sa forteresse maléfique dans *Superman Returns* (2006).

couleurs secondaires sont associées au yin et à la féminité<sup>321</sup>.



Illustration 66 : *Spider-Man 2* (2004) : des couleurs secondaires et un décor urbain qui rappelle plus Batman que Superman, mais une ville qui tend à se dépouiller de ses traits disneyifiés.

En fait les couleurs de Spider-Man en 2002, et *a fortiori* en 2012, sont celles du mauvais Superman de *Superman III* (1983). Il s'agit, on se le rappelle, de teintes altérées par le goudron. Les couleurs du costume de Superman sont donc composées des couleurs primaires de *Superman* (1978), et du noir de *Batman* (1989). Implicitement, on a à faire à un superhéros qui, de par son costume, est un croisement entre l'un et l'autre. Et qui a beaucoup perdu en masse musculaire, comme nous l'avons vu au point 1.2.5.

Sur son blog, David Bordwell avance une autre hypothèse (essentiellement pour les bandes dessinées), qui correspond peut-être à une motivation esthétique de surface :

Learning to love the dark. That is, filmmakers' current belief that « dark » themes, carried by monochrome cinematography, somehow carry more prestige than light ones in a wide palette. This parallels comics' urge for legitimacy by treating serious subjects in somber hues, especially in graphic novels.<sup>322</sup>

Cette interprétation est intéressante. Mais, comme le lecteur l'aura compris, nous pensons plus volontiers que la raison profonde, inconsciente, de ce noir omniprésent renvoie à la richesse du pétrole, qui pervertit les couleurs de base de la superhéroïtude. Celles-ci sont aussi, dans la psyché

---

<sup>321</sup> Ba gua (八卦), les huit diagrammes de base de la cosmologie taoïste.

<sup>322</sup> BORDWELL, David. « Superheroes for sale », *David Bordwell's website on cinema*, 16 août 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/08/16/superheroes-for-sale/>.



du superhéros, le rouge de la passion, et le bleu de la raison (voir à ce sujet le point sur l'inconscient du superhéros au point 2.5.8).

Nous avons parlé précédemment de la possibilité d'une continuité croisée entre deux superhéros. C'est ici le cas. Sam Raimi ne s'est pas privé de déclarer dans un certain nombre d'interviews à quel point sa jeunesse avait été marquée par *Superman*. La presse en ligne fait état de rumeurs selon lesquelles il mettrait en scène dans les années à venir un *Superman*, suivi d'un *Justice League of America* (équivalent DC Comics des *Avengers* de Marvel). On peut penser, d'une certaine manière, que *Spider-Man* (2002) est une mise à jour, par Raimi, du mythe de *Superman*. L'un vient en droite ligne de l'autre, à travers les âges. Car nous pensons, foncièrement, qu'il n'y a au fond qu'une seule silhouette de superhéros monomythique, et que ce monomythe varie, d'époque en époque. En conséquence, ce que démontre *Spider-Man* en 2002, c'est qu'il n'est qu'une version amoindrie de son aîné, de par sa masse corporelle et ses couleurs moins lumineuses.

### 2.2.10. La couleur sable (éclaté) de *Spider-Man 3*

*Spider-Man 3* (2007) est surtout célèbre pour la couleur poix de son costume symbiote. Mais il y a un autre élément qui se révèle omniprésent dans les décors de ce film : la couleur sable. On trouve cette couleur, qui n'en est pas une en soi, dans de nombreux autres films de cette époque, tels la série *The Mummy* (1999, 2001, 2008), *Prince of Persia: The Sands of Time* (2010), *GI Joe* (2010), ou encore la série des *Transformers* (2007, 2009). Cette comparaison avec d'autres textes nous permet de retracer l'origine du sable de *Spider-Man 3* : le désert. L'homme de sable est puissant, menaçant, comme une tempête du désert. Mais cette fois, il intervient dans les rues de New-York.

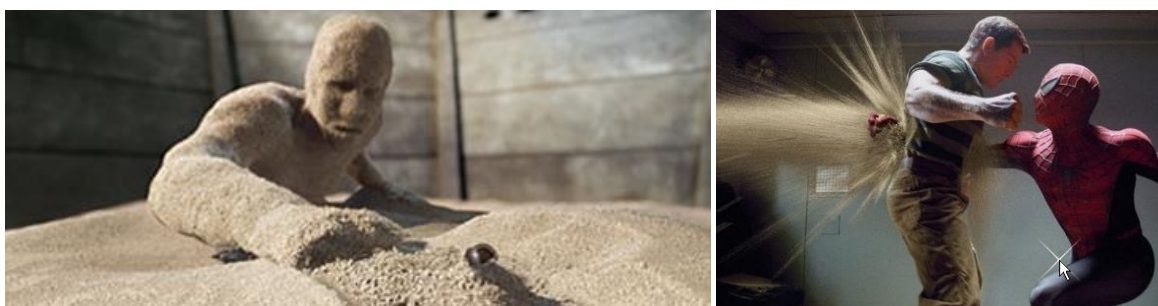


Illustration 67 : Sandman ou l'éclatement des corps. La matière explose, jusqu'à envahir les rues de la Ville, dans *Spider-Man 3* (2007).

Le sous-texte de ce sable omniprésent, par le biais du Sandman, est l'illustration d'une orientalisation présente dans certains récits. Il s'agit d'une imagerie naïve que nous évoquerons



plus tard, au point 3.4.10. Ce sable renvoie en premier lieu aux expéditions de l'armée américaine dans le désert durant la Guerre du Golfe : les opérations Desert Shield (1990), et Desert Storm (1991). Mais ce marchand de sable est comme un élastique qui vous revient en pleine figure. Il ne s'agit plus d'aller parader dans un pays du Tiers-Monde pour en rapporter quelques barils de pétrole de plus, comme dans les années 1990. En 2001, par le truchement de quelques terroristes déterminés, le monde musulman, un monde de sable, vient envahir New-York. Et les échos de cette agression s'entendent encore dans le cinéma américain six longues années plus tard. Le Sandman est la représentation naïve de ces gravats qui tombent des Tours Jumelles (voir plus loin, la ville superhéroïque, au point 3.2.11), et qui vous empêchent de dormir, comme un mauvais rêve. Ce marchand de sable est la métaphore colorée de l'Arabe insaisissable et dévastateur, que colporte la culture populaire américaine depuis des décennies. C'est aussi, et avant tout, le symbole de l'éclatement, un thème omniprésent dans le cinéma des superhéros pour les années 2000, qui résume le passage du roc des certitudes initiales, au sable d'un doute qui s'immisce partout.

Le cinéma de Guillermo del Toro offre une alternative à cet éclatement.

### **2.2.11. *Hellboy II* et les couleurs du monde latin**

Les deux films de Guillermo del Toro, *Hellboy* (2004) et *Hellboy II - The Golden Army* (2008) ajoutent de nouvelles teintes à la palette superhéroïque. Il ne s'agit, au demeurant, que d'un épiphénomène, mais notable, par sa singularité, dans une population américaine composée à environ 20% d'Hispanophones en 2012. Contrairement au film de 2004, qui suivait une trame papier *comics* somme toute assez classique (tirée de *Hellboy: Seed of Destruction* de Mike Mignola) la suite de 2008 est entièrement conduite par l'imagination débordante de Guillermo del Toro. Du coup, on s'éloigne presque complètement d'une trame superhéroïque américaine stricte pour entrer dans un univers inclassable où se mêlent superhéros, gadgets technologiques et folklore enfantin ; quand il ne s'agit pas d'autres mythologies, comme l'exprime Mike Mignola :

It's an original story that Guillermo and I came up with about two years ago. It actually reflects the direction the comic is going in. It's not in any way the same story, but it deals with similar things. The focus is more on the folklore and fairy tale aspect of Hellboy. It's not Nazis, machines and mad scientists but the old gods and characters who have been kind of shoved out of our world.<sup>323</sup>

---

<sup>323</sup> EORGE, Richard. « Interview: Hellboy's Mike Mignola ». *IGN* (News Corporation), 15 février 2007. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://uk.comics.ign.com/articles/765/765210p3.html>.

De fait *Hellboy II* mélange les pistes, et semble par moments appartenir davantage au genre des contes de fées qu'à celui des superhéros. Mais une relecture attentive de certaines des thématiques du film permet de le raccrocher au wagonnet de l'après-11-Septembre. Mignola ne le révèle pas explicitement, et il faut donc lire entre ses lignes, ci-dessous :

I kind of equate it to the whole American Indian situation. The Indians were shoved onto reservations. You had your old, wise Indians who said, "You know, this is the way it is. We can't fight anymore. We just have to accept our fate." You then have your Geronimo character saying, "Or we could just kill the White Man." That's kind of the situation we have in the film. We have our elf characters resigning to the way things are and then there's one saying, "Or we could take the world back." The main difference is - what if the Indians had a nuclear warhead? The elves have their equivalent of the weapon that is too terrible to use. What if this guy decided to use it?<sup>324</sup>

Nous voici donc avec une dimension supplémentaire à intégrer dans un écheveau déjà pas mal emmêlé. Mignola poursuit des mythologies qui ne sont pas forcément celles de del Toro mais que ce dernier fait siennes, et le film devient un beau monstre polycéphale difficile à déchiffrer, aux teintes vives et bigarrées. Tentons malgré tout de passer la trame et certains éléments narratifs de *Hellboy II* au crible de l'après 11 Septembre. La dichotomie de base hommes des villes – hommes des champs pourrait se résumer à celle de l'Amérique contre le reste du monde, et plus précisément contre une partie du monde qui a autrefois brillé d'un rayonnement sans égal : la civilisation arabe. La différence de couleur blanc-indien (on parle de *créatures* dans le film) paraît également adaptée<sup>325</sup>. Les *créatures* sont parmi nous, invisibles à nos yeux mais omniprésentes. Dans une scène de souk qui rappelle par sa naïveté les scènes de bar (et par là même les pires moments xénophobes) de *Star Wars* on s'aperçoit que ces *créatures* vivent sous le Pont de Brooklyn et que, *de facto*, elles en sapent les piles - autant qu'elles minent les fondations de la Cité tout entière. La mention de l'arme nucléaire évoque à nouveau la menace de l'explosion, omniprésente en ce siècle. Toutes ces hypothèses renvoient expressément à la paranoïa engendrée par le 11 Septembre, d'autant que le pire cauchemar exprimé par *Hellboy II* est bien au final celui d'un envahissement de la Cité par des hordes extérieures. C'est le même envahissement que l'on retrouve ailleurs, de *War of the Worlds* (2006) à *The Day The Earth Stood Still* (2008) en passant par

---

<sup>324</sup> GEORGE, Richard op. cit.

<sup>325</sup> Mignola semble ignorer la couleur de peau du protagoniste de *Hellboy II*, ce qui constitue en soi une ambiguïté majeure de sa déclaration.

*I Am Legend* (2007)<sup>326</sup>. La différence de *Hellboy II* avec ces films-là réside dans le fait que dans son troisième acte le protagoniste va chercher la solution du problème à l'extérieur de la Ville, alors qu'ailleurs on ne fait que la fuir, mort ou vif. Voilà où le superhéros fait la différence, à tous égards. Les films précités ne trouvent de résolution que par des hasards fortuits, et leurs protagonistes ne sont pas les instruments de leur propre rédemption. Une seconde : Hellboy réussit-il vraiment à vaincre seul le Prince Nuada ? Pas vraiment. Le voyage de Hellboy hors les murs de la ville, c'est un peu comme cette armée d'occupation en Irak, qui ne parvient jamais à éradiquer Al Qaïda. Le super vilain Prince Nuada n'est mis à mort que par le suicide de sa sœur jumelle la princesse Nuala (qui est douée d'une extrême bonté, alors que son frère en vient à personnifier le mal ; peut-être un reflet de l'opposition *quarterback*/majorette). Ce qui a pour effet conséquent de diminuer la portée intrinsèque de la résolution cathartique. A vaincre (presque) sans péril, on triomphe bien mal. Mais une autre interprétation est possible.

Hassler-Forest estime que les « freaks » (bêtes de foire) de ce film, « ce monde qu'on ne peut voir », représentent les marginalisés de la société américaine<sup>327</sup>. Selon nous, cela peut tout aussi bien être les milliers d'ouvriers d'Amérique Latine qui déferlent sur les Etats-Unis en vagues incessantes, ce qui n'est pas antithétique. C'est, en quelque sorte, le monde qui envahit l'Amérique. Ce thème élargit notre perspective.

Nous reviendrons sur cette image des USA subissant les assauts d'une planète capitaliste qu'ils ont contribué à forger au point 3.4.10. Voyons maintenant comment James Cameron réinvente le mythe superhéroïque d'une manière qui lui est propre, avant de conclure.

### 2.2.12. *Avatar*, stade ultime de la couleur du superhéros ?

Fort du succès des *Terminator*, James Cameron paraissait tout indiqué pour prendre, un jour ou l'autre, les rênes d'une production superhéroïque. La légende hollywoodienne veut que le premier *X-Men* lui ait été offert sur un plateau d'argent, mais qu'il l'ait refusé poliment. C'était de *Spider-Man* dont il rêvait depuis longtemps, comme il l'a dévoilé lors d'une interview à MTV en 2009 :

I've sort of made it pretty clear that Spider-Man was the guy I liked when I was a kid and I wasn't too interested in the others. (...) I feel there are too many superhero movies

<sup>326</sup> *The Happening* (2008) évoque aussi ces préoccupations et partage avec le film de del Toro cette dichotomie ville-champs que l'on pourrait aussi comparer à une distanciation culturel-naturel.

<sup>327</sup> HASSLER-FOREST, Dan H. *Capitalist Superheroes : Caped Crusaders in the Neoliberal Age*, Ropley: Zero Books, 2012, page 201.

right now. I think Hollywood's in a bit of a rut. They've done the good ones and they're starting to get down to the second and third tier of superheroes — the guys that would not be asked to speak at the annual superhero dinner.<sup>328</sup>

Trop de superhéros gâtent un bouillon déjà passablement insipide à la fin de la période Batman (1997). Ces propos apportent clairement de l'eau à notre moulin. Cameron ne fut pas retenu par Sony en 2001 à cause d'un imbroglio juridique. Mais, comme il le raconte dans sa biographie<sup>329</sup>, il était l'auteur d'un traitement (ou script) de 45 pages, qui servit initialement de base au premier *Spider-Man* de Sam Raimi<sup>330</sup>. Ecarté du projet, Cameron n'avait peut-être pas dit son dernier mot.

Nous avons posé dans la partie consacrée au corpus qu'*Avatar* (2009) était un film superhéroïque, qui possède les caractéristiques de base d'un film monomythique. Allons plus loin : *Avatar* rend au superhéros moderne sa lumière perdue. La fin des années 2000 a vu un feu d'artifices de couleurs, avec des teintes de plus en plus nuancées, comme nous venons de le montrer. Nous avons longuement pensé, sans pouvoir le démontrer, que le point d'orgue de cette explosion de nuances était la peau des Na'vis dans *Avatar* (2009).



Illustration 68 : Projet de costume pour *Superman Lives* (1998 – film jamais réalisé en raison de contraintes budgétaires), qui devait être dirigé par Tim Burton. Superman serait-il resté un superhéros dans un tel accoutrement ? Les couleurs sont similaires à celle d'*Avatar* (2009), mais il faut bien se rendre à l'évidence : dans ce dernier, les superhéros ne sont plus américains.

<sup>328</sup> MARSHALL, Rick. « James Cameron Says 'There Are Too Many Superhero Movies Right Now' », *MTV.COM*, 15 décembre 2009. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://splashpage.mtv.com/2009/12/15/james-cameron-says-there-are-too-many-superhero-movies-right-now/>.

<sup>329</sup> KEEGAN, Rebecca. *Avatar, The futurist : The Life and Films of James Cameron*. New York: Crown Archetype, 2009.

<sup>330</sup> Ce traitement mettait l'accent sur les thèmes de prédilection de Cameron, et notamment l'opposition homme-machine. Le script fut copieusement remanié par Sam Raimi et son scénariste David Koepp, qui préférèrent imposer le superméchant Green Goblin plutôt que le Docteur Octopus choisi par Cameron.

Un article de *l'Express*<sup>331</sup> nous a mis sur la piste d'un projet de Steve Johnson pour Tim Burton en 1997, dans le cadre d'un film intitulé *Superman Lives*, qui n'a jamais vu le jour (diptyque ci-dessus, à gauche). Il s'agit en fait d'un exosquelette métallique qui rappelle les teintes de *Tron* (1982). Mais, convenons-en, l'effet visuel est comparable à celui d'*Avatar* (image de droite).

Il est difficilement envisageable de voir dans cette dernière couleur la manifestation d'une conscience écologique naissante, car l'écologie est une préoccupation volontiers européenne, peu ancrée dans l'inconscient collectif américain<sup>332</sup>. Le film de James Cameron indique l'avenir des films hollywoodiens, soit, donc, celui de la 3D. Il réalise en 2009 ce que Coppola et son gang de mauvais garçons (Lucas, Spielberg, Scorsese, Schrader, Bogdanovich, etc.) présentait à la fin des années 1970, à savoir qu'il ne serait plus nécessaire un jour de diriger des acteurs dans les films du vingt-et-unième siècle, et qu'on pourrait les remplacer par des êtres virtuels en CGI, ou bien encore de faire renaître de leurs cendres, par ce biais, des acteurs défunts. On se doit d'applaudir la prouesse technologique, et admettre que cette capacité, inégalée jusqu'ici, à réaliser des films en 3D est bien américaine. Mais pour en revenir à notre propos, quelle est donc la signification des couleurs d'*Avatar* ?

Répetons-le : nous pouvons appliquer aux couleurs de la superhéroïtude américaine le même axiome que celui que nous avons pu utiliser pour le corps superhéroïque : celui de l'éclatement, ce qui est en accord avec nos observations tout au long de ce travail. Cette métaphore nous paraît omniprésente dans le cinéma américain depuis les années 1980. En fait, depuis des années, James Cameron ne cesse de nucléariser le paysage urbain US<sup>333</sup>, plus sûrement que ne le ferait un terroriste membre d'Al Qaïda, ceci dès le premier *Terminator* (1984), et de faire sauter à grands coups de fusil d'assaut une certaine image de l'Amérique triomphante qui a toutes les peines du monde à survivre à ses excès dans les derniers *Terminator* (*Terminator 2 - Judgment Day* en 1991 et *Terminator 3 - Rise of the Machines* en 2003).

James Cameron redéfinit le vert, couleur habituelle de la richesse américaine, dans les années 2008-2009, en la renvoyant, d'une certaine manière, à la nature de *Superman* (1978). Cameron,

---

<sup>331</sup> RAMONÉ, Christopher. « Le Superman de Tim Burton refait parler de lui », *L'EXPRESS*, 6 janvier 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://www.lexpress.fr/culture/cinema/superman-lives-de-tim-burton-refait-parler-de-lui\\_1068897.html](http://www.lexpress.fr/culture/cinema/superman-lives-de-tim-burton-refait-parler-de-lui_1068897.html).

<sup>332</sup> Le fait que George W. Bush n'ait jamais signé les accords de Kyoto n'est pas étranger à ce fait, en dépit d'une conscience écologique réelle aux USA. Rappelons-nous que seul le pétrole compte depuis (cf. partie consacrée à la couleur noire, point 2.2.5 ci-dessus). Notons au passage que le même président avait encouragé les forages en Alaska ou dans le Golfe du Mexique.

<sup>333</sup> Cameron n'est évidemment pas le seul. Mais cette considération dépasse le cadre de notre travail.

pourrait-on dire, procède à une réécriture (ou à une relecture) du Smallville originel plus volontiers inspirée par Howard Zinn que par Francis Fukuyama. Le vert est la richesse spirituelle des avatars, un peuple communiquant avec la nature et combattant face à des hordes militaro-industrielles made in USA qui cherchent à les dépouiller. Les Na'vis sont un peuple primitif, sans doute une métaphore du peuple Irakien, qui a pour seule richesse un minerai dénommé Unobtainium, dont le nom lui-même porte le sens d'une utopie inaccessible<sup>334</sup>. Les Na'vis, avec leurs corps colorés de la stature d'un superhéros, sont les gentils du film. Depuis les premiers *Terminator* James Cameron ne cesse de démythifier le héros américain et de mettre en garde contre les excès de sa richesse. Le surhomme de *Terminator*, c'est la technologie, fer de lance de l'économie américaine dans les années 80.

Mais James Cameron ne dit rien d'autre depuis 1997, date à laquelle il envoyait par le fond le Titanic à grands coups d'iceberg, faisant sombrer corps et biens le rêve américain, comme un paquebot s'enfonçant dans les flots glacés de l'Arctique. La mort de Brock Lovett (Leonardo di Caprio), cet immigrant protagoniste de *Titanic* parti à la conquête du Nouveau Monde, représente aussi l'échec du rêve américain à la fin du vingtième siècle. C'est la fin de la notion d'*opportunity* inhérente au système (nous nous expliquerons à ce sujet au point 3.2). Ce Clark Kent-là ne deviendra jamais Superman. Avec *Avatar*, Cameron tente d'imposer une alternative à un système néolibéral à la dérive, personnifié par le Batman quasi-totalitaire de *The Dark Knight* (2008). Il prône le retour à un humanisme débarrassé de ses contingences matérielles, comme on le verra plus tard dans ce travail.

### 2.2.13. Conclusion

L'évolution de la couleur dans l'univers superhéroïque de 1978 à 2012 pointe dans deux directions : d'une part une perte de lumière et d'éclat qui impose le noir et une synthèse soustractive aux costumes des superhéros à partir de *Spider-Man* (2002) ; d'autre part une explosion de couleurs amorcée par les *X-Men* dès 2000, indicateur de diversité face aux monolithes de la représentation monomythique. Le thème de l'éclatement est dominant.

Le déclin par rapport aux couleurs fondamentales de 1978 se manifeste essentiellement par le passage de couleurs primaires à des couleurs secondaires, voire tertiaires, qui induisent une perte de lumière des repères initiaux du genre. Cet obscurcissement peut symboliser l'omniprésence du

---

<sup>334</sup> « Obtain », en anglais, signifie « obtenir », ou bien « accéder à ». « Unobtain » serait donc son antonyme, « ne pas obtenir », si ce mot existait.

pétrole en tant que même tenace de l'inconscient collectif américain. Une dernière vague de couleurs bigarrées apportée par les films de réalisateurs latins comme Guillermo del Toro contribue à l'enrichissement d'une palette initiale réduite. Enfin, une nouvelle teinte fait son apparition : la couleur sable, symbole du traumatisme, et rappel codifié de l'agresseur du 11 Septembre.

Le thème de l'explosion de couleurs trouve son aboutissement avec les couleurs d'*Avatar*, nuance ultime d'une palette qui met à mal le rêve américain, et les dérives fascisantes du pouvoir en place à partir de 2005 (voir à ce sujet le point 4.3.5). Certaines considérations développées dans ce chapitre concernent essentiellement la période avant le 11 Septembre. Nous devons revenir sur la signification de certaines teintes, et notamment sur l'évolution de la dichotomie traditionnelle blanc-noir, au sens de bien-mal, pour ce qui est de l'inconscient superhéroïque au vingt-et-unième siècle, au point 2.5.5.

## 2.3. Les affres existentielles du superhéros

[Dans le texte superhéroïque] Le monde s'ordonne autour des deux pôles antagonistes fondamentaux des religions modernes – le bien et le mal, le bon démon et le mauvais démon, l'ange de lumière et l'ange des ténèbres - dont le conflit est censé rejouer le mythe de la création. Vide et absence qui nous conduiraient à dire que, dans ces films, leur « mise en scène » extravagante, excessive, démesurée, est, précisément, destinée à la fois à masquer le vide, l'absence d'art, et à maintenir l'idéologie qui s'y soutient, mais aussi à inscrire dans l'inconscient du spectateur le choix de la « bonne voie » pour conduire son existence, celle dont le film fournit sans défaut le tracé.<sup>335</sup>

### 2.3.1. Introduction

Comme le suggère l'analyse de Jean Ungaro ci-dessus, tout récit superhéroïque peut être perçu comme un combat des forces du bien et du mal, mais aussi, plus profondément, comme une représentation des conflits qui animent la psyché du spectateur du texte en question, et donc, en fin de compte, de tout un chacun. C'est ce dernier facteur qui explique l'engouement quasi-inconditionnel du public, non seulement américain, mais mondial, pour les films de superhéros, car chaque mise en scène superhéroïque répète un rituel immuable vécu par chacun d'entre nous, par chaque être humain, quelle que soit sa nationalité. Dans ce chapitre, nous allons d'abord évoquer brièvement le rôle du père dans les textes superhéroïques, puis poser les bases théoriques freudiennes du triangle de la psyché superhéroïque, avant d'en examiner deux pointes (du *ça* et du *surmoi*), et de montrer en quelques étapes comment ces deux pôles opposés ont changé depuis 2001, jusqu'à s'inverser. Nous examinerons principalement, dans ce qui suit, les manifestations de la puissance superhéroïque, puis les variations des référents du *surmoi* à l'intérieur des principaux discours superhéroïques sur grand écran.

### 2.3.2. Le crime tue le père (absent)

Comme on l'a vu précédemment, l'univers superhéroïque est un système essentiellement patriarcal (cf. points 1.2.9 et 1.3.4). On peut donc se poser la question de savoir pourquoi les pères brillent par leur absence dans l'immense majorité des films de superhéros. L'absence de père pourrait-elle, par exemple, être indicatrice, sur le plan politico-économique, d'un syndrome que nous qualifierons de *self-made man* ? L'icône du superhéros reprendrait donc à son compte, dans une certaine

---

<sup>335</sup> UNGARO, Jean. *Le corps de cinéma, le superhéros américain*, Paris: L'Harmattan 2010, page 21.



mesure, le mythe de cet homme, qui n'a, par définition, ni père ni mère, puisqu'il s'est fait lui-même. Cette hypothèse n'est pas acceptable pour le superhéros, qui reste un être de potentialité, s'appuyant sur l'*opportunité* du territoire, comme nous le verrons au point 3.2.2, plutôt qu'un être de pouvoir au sens strict. Le superhéros (pas son personnage à la ville) a beau être le vecteur de l'idéologie capitaliste libérale, il n'en est pas riche pour autant, puisqu'il ne possède aucune richesse matérielle. Il est semblable en cela aux « gardiens » de la *République* de Platon<sup>336</sup>. C'est un être virtuel, dont les valeurs morales et éthiques sont un héritage immatériel du père. Il est donc compréhensible que ce père soit physiquement absent. Le fils est, *ipso facto*, le dépositaire de l'autorité du père, qu'il a préalablement intégrée.

Depuis le personnage de Jor-El, père de Kal-El/Superman en 1978, il n'y a pas à proprement parler d'évolution majeure dans la relation entre le superhéros et son père biologique. Jor-El meurt, comme meurent le père de Batman, celui du Green Hornet, ou l'oncle de Spider-Man. Les pères biologiques sont donc essentiellement des pères absents, mais pas inexistants. Le père, dépositaire des valeurs humaines traditionnelles, est le guide spirituel qui va armer le bras du superhéros. Son locus virtuel est celui de la Forteresse de Solitude, ou de la Batcave. Il est intégré à la psyché du héros. Si le signifiant père disparaît, la rectitude du héros s'en trouve altérée (cf. point 2.5.7). L'écueil pour les superhéros, en ce nouveau siècle, est donc double : il n'est pas à la hauteur de l'héritage paternel, dont la fortitude est elle-même en voie de disparition. C'est beaucoup de difficultés, pour peu de « re-pères ». Certains textes, comme *Thor* (2011) ou *The Green Hornet* (2011), s'efforcent de découvrir ou de redécouvrir le sens du père, qui est au centre du processus initiatique de nombreux textes superhéroïques. Ainsi, le père de Thor (Odin, joué par Anthony Hopkins) est dans le coma pendant une large partie du film, jusqu'à ce que le héros, exilé sur terre, se résolve enfin à suivre ses préceptes. Dès lors, le père revient symboliquement à la vie, parce qu'il est vivant dans l'esprit du fils.

Dans les récits superhéroïques monomythiques depuis 1978, les *ersatz* de père, de toutes statures, ne connaissent pas un meilleur sort que le père naturel, pour la même raison. C'est par exemple le cas de l'Oncle Ben dans *Spider-Man* (2002), qui donne à Peter Parker/Spider-Man le principe moral qui guide sa vie : « With great power comes great responsibility. » D'une manière générale le sous-texte de tous les films de superhéros est que le crime tue le père, et donc qu'il anéantit l'autorité, de quelque nature qu'elle soit. Le rôle implicite et quasi-sacré du superhéros est de restaurer l'autorité, qu'elle soit paternelle, systémique, ou autre. Chez les polymythes, tels les *X-Men*, le signe

---

<sup>336</sup> LAWRENCE, John Shelton, et JEWETT Robert. *The myth of the American superhero*. Grand Rapids, Mich.: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002, page 226. Voir aussi point 3.2.2.

du père est maintenu de la même manière grâce à la lettre « X » du Professeur Xavier. Les X-Men sont ceux qui se réclament de cette filiation symbolique. Les mutants qui suivent Magneto ne sont pas des X-Men (cf. point 2.3.4).

Nous souhaitons établir un distinguo entre cette forme d'autorité, celle du père, qui relève de la règle (au sens baudrillardien du terme), et celles dont nous allons parler plus tard (au point 3.3), qui relèvent de la loi des hommes. Comme le dit Jean Baudrillard, « [...] ce qui s'oppose à la loi n'est pas du tout l'absence de loi, c'est la Règle.<sup>337</sup> », une notion que Baudrillard réserve avant tout au jeu, mais qui a une pertinence, nous le pensons, pour ce qui est de la représentation filmique. La règle chemine de conserve avec la loi, comme le fait le superhéros avec la police. La règle est un principe aristocratique qui sied au superhéros, car le choix qu'il fait de la règle l'affranchit de la loi. Comme le dit Richard Reynolds, « the hero's devotion to justice overrides even his devotion to the law.<sup>338</sup> »

Le danger est donc que cette règle (avec ou sans majuscule) n'ait plus de fondement stable dans les récits superhéroïques du vingt-et-unième siècle. Les multiples mentions d'un monde « sans règles », chez Batman ou ailleurs, font référence à cette règle qui n'est pas loi, et dont le déclin est plus préjudiciable à la société que celui de la loi elle-même. La règle du père est le guide du superhéros, tout comme le rédacteur en chef est celui de sa personne terrestre (cf. point 3.3.2). Nous allons donc appliquer une perspective freudienne à la relation superhéros/personne-terrestre (ou Superman/Clark-Kent, par exemple), et y associer la silhouette du superméchant, pour obtenir une analyse (pour ne pas dire une « psychanalyse ») assez séduisante des signes qui les lient.

### 2.3.3. Le triangle monomythique au prisme du schéma freudien

On trouve dans tout texte superhéroïque qui se respecte, et dont nous avons décrit le principe dans notre première partie, une illustration de la structure de l'inconscient, telle qu'élaborée par Freud, et des dilemmes qui le traversent. Dans la théorie qu'il donne de l'appareil mental en 1923, Freud divise le « psychique en un psychique conscient et un psychique inconscient<sup>339</sup>. » Il distingue dans l'inconscient trois domaines nommés *moi*, *ça* et *surmoi*. Comme cela est mis en évidence dans les manuels de Arthur Asa Berger<sup>340</sup>, Stocchetti et Kukkonen<sup>341</sup>, cette typologie peut s'appliquer au

---

<sup>337</sup> BAUDRILLARD, Jean. *De la séduction*. Paris: Galilée, 1979, page 180.

<sup>338</sup> REYNOLDS, Richard. *Super Heroes: a Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, page 16.

<sup>339</sup> FREUD, Sigmund, *Le moi et le ça*. Paris: Payot & Rivages, 2010, page 8.

<sup>340</sup> BERGER, Arthur Asa. *Media Analysis Techniques*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2012, pages 86-87.

cinéma, et donc à l'univers superhéroïque. Nous l'avons adaptée à nos besoins. Tout texte superhéroïque présente ce même triangle sémiotique, cette même trichotomie freudienne. Le *moi* est l'homme cohérent<sup>342</sup>, centre de l'appareil psychique. Il est représenté dans le conte superhéroïque par l'Américain moyen ancré dans un réel qui pourrait être celui du spectateur : qu'il s'appelle Clark Kent, Bruce Wayne, ou Peter Parker, etc. Le *ça* est l'élément pulsionnel primal, qu'il est nécessaire de contrôler, ou de refouler<sup>343</sup>, pour que l'individu vive en bonne intelligence avec le groupe social auquel il appartient. Le représentant du *ça* dans un récit de superhéros est le superméchant ; il a nom Lex Luthor, The Joker, ou Docteur Octopus. Quant au *surmoi*, *moi* idéal, instance supérieure<sup>344</sup> et élément répressif du *ça*, c'est le superhéros lui-même (Superman, Batman, Spider-Man et les autres<sup>345</sup>), qui met au pas les pulsions les plus vives de la psyché. Le *surmoi* est guidé en cela par une figure tutélaire généralement paternelle<sup>346</sup>. Il n'y a nul hasard dans le fait que le méchant fasse souvent référence au superhéros en le déclarant complémentaire de lui-même, car il l'est bien, intrinsèquement, dans un schéma freudien, qui, est, comme le dit Freud, affaire de pouvoirs : « Alors que le *Moi* représente essentiellement le monde extérieur, la réalité, le *Sur-Moi* s'oppose à lui, en tant que chargé des pouvoirs du monde intérieur, du *Ça* »<sup>347</sup>. Tout récit superhéroïque peut ainsi se résumer symboliquement à un combat inconscient du *surmoi* tentant – et réussissant le plus généralement – de contrer le *ça*, coupable de tous les excès<sup>348</sup> ; le *moi* étant

---

<sup>341</sup> STOCCHETTI Matteo et KUKKONEN Karin. *Critical Media Analysis an Introduction for Media Professionals*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2011, page 84.

<sup>342</sup> « Nous nous représentons les processus psychiques d'une personne comme formant une organisation cohérente et nous disons que cette organisation cohérente constitue le *Moi* de la personne. C'est à ce *Moi*, prétendons-nous, que se rattache la conscience, c'est lui qui contrôle et surveille les accès vers la motilité, c'est-à-dire l'extériorisation des excitations. Nous voyons dans le *Moi* l'instance psychique qui exerce un contrôle sur tous ses processus partiels, qui s'endort la nuit et qui, tout en dormant, exerce un droit de censure sur les rêves. C'est encore de ce *Moi* que partiraient les refoulements, à la faveur desquels certaines tendances psychiques sont, non seulement éliminées de la conscience, mais mises dans l'impossibilité de se manifester ou de s'exprimer d'une façon quelconque » Freud, *ibid.*, page 11.

<sup>343</sup> « C'est par l'intermédiaire du *Ça* que les éléments refoulés peuvent communiquer avec le *Moi* dont ils sont nettement séparés par les résistances qui s'opposent à leur apparition à la surface. » Freud, *ibid.*, page 25.

<sup>344</sup> « Mais à présent que nous avons abordé l'analyse du *Moi*, nous pouvons répondre à tous ceux qui, ébranlés dans leur conscience morale, nous objectaient qu'il devait bien y avoir dans l'homme une essence supérieure : certes, et cette essence supérieure n'est autre que le *Moi* idéal, le *Sur-Moi*, dans lequel se résument nos rapports avec les parents. Petits enfants, nous avons connu ces êtres supérieurs qu'étaient pour nous nos parents, nous les avons admirés, craints et, plus tard, assimilés, intégrés à nous-mêmes. » Freud, *ibid.*, page 26.

<sup>345</sup> BERGER, Arthur Asa. *ibid.*, page 123.

<sup>346</sup> « Le *Sur-Moi* s'efforcera de reproduire et de conserver le caractère du père » Freud, *ibid.*, page 25.

<sup>347</sup> Freud, *ibid.*, page 27.

<sup>348</sup> « Et nous devons nous attendre à ce que les conflits entre le *Moi* et l'idéal reflètent, en dernière analyse, l'opposition qui existe entre le monde extérieur et le monde psychique ». Freud, *ibid.*, page 27.

l'élément central autour duquel se joue le drame<sup>349</sup>, et qui en détermine les enjeux (qui ne sont plus forcément libidinaux, au sens premier du terme). Cette notion de pouvoir pourra donc trouver une extension naturelle dans le domaine politique.

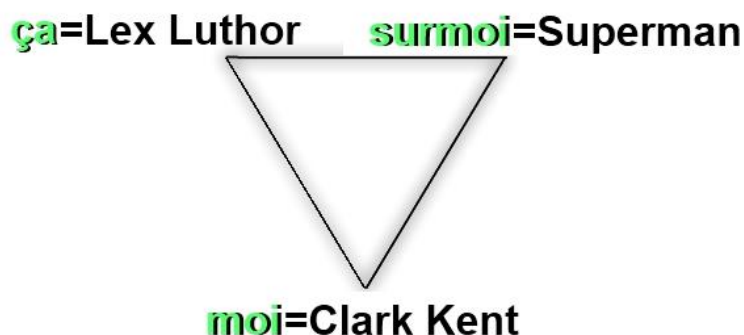


Illustration 69 : Le triangle freudien dans *Superman* (1978)

Ça et *surmoi* sont deux extrêmes qui s'opposent, entre lesquels le *moi* cherche son équilibre. Sur scène, ces deux larrons sont comme les deux faces du même masque de la *commedia dell'arte*, tantôt riant, tantôt pleurant. Le ça, tel Paillasse, rit, comme tout bon jouisseur ; le *surmoi*, élément répressif, pleure. Nous avons tous à l'esprit les rires de gorge des nombreux superméchants au cinéma. Mais qui se rappelle avoir entendu Batman rire ? Personne, vraisemblablement. Car Batman, comme tout superhéros qui se respecte, est sérieux. Trop sérieux, comme aime à le rappeler le Joker du film *The Dark Knight* (2008).

Dès lors, une fois ce postulat admis, peu importe la manière dont on entre dans ce triangle du point de vue du récit superhéroïque. Peu importe que, dans le panthéon superhéroïque, Superman soit avant tout extra-terrestre<sup>350</sup>, et Bruce Wayne avant tout humain. Ce qui les réunit tous deux en premier lieu est bien cette diégèse structurée comme l'inconscient humain, qui met face à face Superman et Batman ou Spider-Man, Clark Kent et Bruce Wayne ou Peter Parker.

La dernière pointe du triangle réunit tous les représentants de l'excès pulsionnel que le superhéros

<sup>349</sup> Nous nous abstenons ici d'entrer dans le reste de la théorie freudienne dans plus de détails, et notamment en ce qui concerne l'attachement à la mère. Car le complexe d'Œdipe ne semble pas pertinent à notre analyse du déclin du superhéros américain depuis 2001. En revanche nous reviendrons plus loin dans ce chapitre sur le principe des « deux instincts » (*Eros vs. Thanatos*, vie/mort, Freud, *ibid.*, pages 30 et suivantes).

<sup>350</sup> Thor est un autre représentant de ce type de superhéros, comme Hellboy, et d'autres.

doit dompter. Et c'est leur diversité, et les changements marquants des traits du superméchant d'une époque à une autre, qui font la relecture du mythe, plutôt que l'inverse. Un *remake* ou un *reboot* du film de superhéros est donc prioritairement une réécriture du méchant, et non du superhéros, lequel va le plus souvent agir en réaction à son ennemi, pour reconduire l'état des choses du début du film. Comme l'exprime Reynolds : « The common outcome, as far as the structure of the plot is concerned, is that the villains are concerned with change and the heroes with the maintenance of the status quo.<sup>351</sup> »

### 2.3.4. Les X-Men, variation du thème monomythique

Les X-Men fonctionnent sur un schéma mental assez comparable. Chaque X-Man est tiraillé entre les deux pulsions opposées du *ça* et du *surmoi*, qui sont incarnées par les maîtres à penser des jeunes mutants : le professeur Charles Xavier et Magneto. Le superméchant freudien n'entre pas dans le cadre strict de cette représentation, ce qui distingue clairement ce schéma du triangle monomythique présenté ci-dessus. Le modèle des X-Men est plus proche d'une conception jungienne de l'inconscient.

Comme dans le schéma précédent le spectateur est au cœur du dispositif. Les différents « Hommes-X » sont autant de facettes de son « individuation », et les éléments d'un bouillon de culture qu'on pourrait appeler « inconscient (social) collectif », et qui s'oppose *de facto* à la figure solitaire du monomythe. Le X-Man apprend à respecter ce non-*moi* qu'est autrui, et à se maîtriser soi-même dans le cadre de l'école de Westchester, lieu d'art et de culture. Dans ce contexte, le personnage de Charles Xavier représente l'harmonie du « Tout » jungien. Il est vêtu de blanc, et lumineux. Magneto est son « ombre<sup>352</sup> » ou son « éternel et ténébreux antagoniste<sup>353</sup> », comme décrit par Carl-Gustav Jung. Magneto et Charles Xavier s'opposent fondamentalement par un certain nombre de traits.

---

<sup>351</sup> REYNOLDS, Richard. *Super Heroes: a Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, page 51.

<sup>352</sup> *Der Schatten*. Les éléments de psychanalyse jungienne utilisés dans ce travail proviennent essentiellement de l'ouvrage de vulgarisation de Véronique Liard, sur Carl-Gustav Jung, sa vie et son œuvre. LIARD, Véronique. *Carl Gustav Jung: « Kulturphilosoph »*. Paris: Presses Paris Sorbonne, 2007.

<sup>353</sup> LIARD, Véronique. *Carl Gustav Jung: « Kulturphilosoph »*. Presses Paris Sorbonne, 2007, page 69. Véronique Liard cite Jung lui-même avec cette formule.

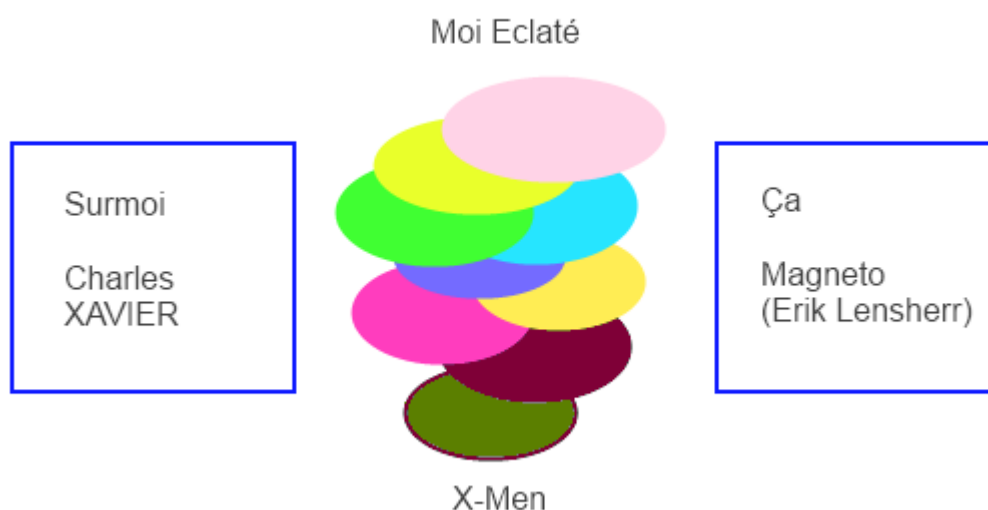


Illustration 70 : Interprétation de la structure de l'inconscient dans la franchise des *X-Men*.

Charles Xavier est paraplégique. Il est immobile, cloué dans sa chaise roulante. Il est avant tout « tête ». Il incarne l'esprit, la pensée purée et le principe de raison. Il est essentiellement refoulement, et correspond donc au *surmoi* freudien. Face à lui, Magneto est mouvement. Contrairement à son rival chauve, il est doté d'une pilosité et d'une chevelure. Il est sexualité affirmée. Il est le corps, et incarne le principe de plaisir, voire de passion, ce qui le place du côté du *ça*. Le Professeur Xavier, qui est télépathe, arrive à contrôler Magneto grâce à son esprit. Magneto est donc forcé de porter un casque, qui le met à l'abri de cette emprise. En représailles, il va toujours chercher à pousser le Professeur au mouvement. Chacun des X-Men va donc trouver son équilibre entre ces deux pôles d'harmonie et d'ombre. Et chaque discours narratif des *X-Men* est, d'une manière ou d'une autre, le dilemme qui aboutit à cet équilibre. Dans la continuité diégétique des *X-Men* au cinéma (2000, 2003, 2006, 2009, 2011), chaque X-Man est invité à prendre parti, à choisir son camp, ballotté « entre » l'un et l'autre. C'est pourquoi nous avons préféré donner à l'illustration polymythique qui précède une représentation plate, plus égalitaire, et non plus celle, triangulaire et strictement hiérarchique, du monomythe.

### 2.3.5. Les stades du miroir (1978-1997)

Depuis 1978 le superhéros américain est une affaire de miroir et de projections. Cette année-là *Superman* présente au monde la figure idyllique d'une Amérique qui se veut omnipotente. Jean Ungaro s'entend à reconnaître ce phénomène dans de nombreux films : « On trouve, dans le

cinéma américain, une reconstruction idéologique et largement fantasmée de l'histoire de ce pays et de sa destinée.<sup>354</sup> » La trace de cette image flatteuse est visible dans un certain nombre de miroirs métaphoriques qui se cachent aux quatre coins de l'écran. Le *Superman* de 1978 possède un miroir principal dans la Forteresse de Solitude, qui est en quelque sorte le lieu sacré dans lequel le mythe se mire. Il s'agit d'un endroit perdu dans les glaces de l'Arctique, assez gigantesque de par ses proportions, et dont l'une des particularités physiques est de posséder des parois faites de millions de cristaux réfléchissants. Il reprend certaines des caractéristiques de la planète Krypton, mais constitue en soi un lieu beaucoup plus brillant. Au travers de cette galerie des glaces, c'est la nation américaine tout entière qui se reconnaît dans ce superhéros d'exception. La Forteresse est la matrice de la mère, en cela comparable au vaisseau/berceau qui amène Kal-El sur Terre dans *Superman* (1978).



Illustration 71 : *Superman* (1978) offre l'image d'un héros à la conscience quasi-immaculée.

Mais elle sert essentiellement de ressource spirituelle à l'Homme de Fer. La Forteresse est le lieu qui guide le *surmoi*, au travers de la figure de Jor-El, le père de Superman. Elle est la conscience tranquille de l'Amérique, lieu de pureté et de nobles idéaux :

I wouldn't do that. It's against the law.  
Lois Lane : I don't believe this...

<sup>354</sup> UNGARO, Jean. *Américains Héros de Cinéma*. Paris: Editions L'Harmattan, 2005, page 16.

Cette forteresse de 1978 est en adéquation avec les dirigeants politiques de son époque. Le « Je ne mens jamais. » de Superman (citation ci-dessus) est l'écho d'une phrase répétée à l'envi par Jimmy Carter tout au long de sa campagne et de sa présidence : le fameux « Je ne vous mentirai jamais ! », censé conjurer les effets pervers des années Nixon, et balayer la corruption des instances publiques.

La métaphore se poursuit durant les années *Batman* (1989-1997), mais ce deuxième miroir est avant tout narcissique. Face au noir du costume de Batman, qui avale la lumière, comme on l'a vu dans le volet consacré aux couleurs superhéroïques, on trouve des superméchants curieusement nimbés d'un blanc spectral, ou affublés d'un visage livide qui autorise toutes les réflexions, comme le suggère Tomasovic<sup>356</sup>. C'est le cas du Penguin (*Batman Returns*, 1992) ou de Mr. Freeze (*Batman & Robin*, 1997), tous personnages venus du froid, d'une terre de glace qui renvoie à l'Amérique l'image d'un capitalisme triomphant. L'ennemi de toujours a disparu, et son image est celle d'un fantôme. Le superhéros vainqueur de la Guerre Froide se mire insolemment dans le visage de son ennemi impuissant.

Le stade ultime du miroir est l'adéquation Batman-Robin : un superhéros amoureux de son image, un peu plus jeune (voir à ce sujet le point 1.3.6).

### 2.3.6. Le déficit d'image après 2005

Dans *Batman Begins* (2005) on retrouve cette même métaphore de la glace. A un moment de son initiation, Bruce Wayne se trouve au-dessus d'un glacier. Mais celui-ci est craquelé, gris à l'extrême, loin de l'image lisse renvoyée par les super ennemis d'antan. Spider-Man n'échappe pas à la règle du miroir souillé, bien que la métaphore soit traitée d'une manière distincte des films précédents. Dans l'illustration que nous avons utilisée en introduction (voir page 35), dérivée de *Spider-Man 3*

---

<sup>355</sup> *Superman* (1978). Lois Lane lui demande s'il va combattre la corruption chez chaque élu public.

<sup>356</sup> TOMASOVIC, Dick. « Mutatis Mutandis: Les spectacles du corps paranoïde. Renouveau des agents mutagènes à Hollywood », in GUIDO, Laurent (Dir.). *Les peurs de Hollywood: Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*. Lausanne (Suisse): Antipodes, 2006, page 262. Tomasovic relève chez Singer (et Arnold) une multitude de surfaces réfléchissantes (vitres, aquariums, plexiglas, etc.), lesquelles renvoient une image-leurre.



(2007), l'homme-araignée se mire dans la façade d'un gratte-ciel. L'original est noir, la réflexion est bleue et rouge. L'image de la nation américaine a été maculée, noircie, avilie. A partir de 2005 le dommage d'image semble irréversible. Les films de superhéros sont émaillés de miroirs souillés, brisés, qui renvoient au superhéros une image terne, parcellaire et sans unité. Dans le générique de *Spider-Man 3*, ce miroir va jusqu'à se briser, puisque des fragments réfléchissants portant le nom des intervenants principaux du film glissent à l'écran dans un mouvement continu. Ils sont comme autant de ces copycats qui ne renvoient au superhéros qu'une image fragmentée de lui-même, comme un futile Humpty Dumpty qu'on aurait bien du mal à recoller, ou comme Jigsaw, le superméchant de *The Punisher*, dont le visage lacéré a été recousu à la façon d'un patchwork. Il n'est donc pas non plus question d'un méchant qui renvoie au superhéros une image magnifiée de lui-même. Le climat post-11-Septembre des superhéros est marqué par une image ternie, à mille lieues du miroir flatteur des années 1980. Et, que le miroir soit brisé, que sa surface soit altérée ou bien que la nature du reflet ait changé, la constatation est la même : l'image du superhéros s'en trouve dévalorisée par le fait que son aura naturelle l'a quitté.

Il en va de même pour l'*inner sanctum* du superhéros, sa forteresse de solitude ou sa grotte de vampire, le lieu symbolique dans lequel il puise ses motivations et ses ressources, mais dans lequel il recevait également ses commandements et ses interdits. Quel rapport y-a-t-il entre la grotte sombre, sale et infestée de rats, de *Iron Man* (2008) et la Forteresse de Solitude de *Superman* (1978) ? C'est pourtant bien cette grotte des montagnes d'un Afghanistan fantasmé qui donne à Tony Stark la conscience de l'inanité de son existence. Et que dire de la Batcave, aussi peu reluisante ?

Enfin, le déficit d'image se prolonge dans ces films cafardeux, voire dépressifs, comme *Hancock*, *Max Payne*, *Kick-Ass*, *V for Vendetta*, *The Punisher* ou *The Incredibles* dans lesquels le superhéros a un véritable problème d'amour-propre, est en deuil, ou fait la tête. Le *caped vigilante*, représentation suprême du soldat américain sauveur du monde dans les *comics* depuis les deux guerres mondiales, et dans le cinéma depuis 1978, se sent responsable d'événements qu'il n'a su prévenir. Il en découle un marasme existentiel s'exprimant par un énorme doute de soi. Ce doute est relayé, voire amplifié, par le grand public, à l'intérieur des narrations, qui hue ceux qu'il a adorés (*Batman Begins*, *X-Men*, *Hellboy*). Le public représente le miroir et la mère dans l'inconscient du superhéros, et sa critique est mise en abyme dans le corps du texte : public dans le film, pour un public dans la salle. Le spectateur se voit donc refléter son attitude, qui doit être celle de son double à l'écran. Depuis 2001, nous doutons tous implicitement des superhéros et de leur aptitude à régler les problèmes de l'heure.

Comme on l'a vu précédemment (cf. chapitre sur le corps), le superhéros dépressif prend du poids (*The Incredibles*), boit et se néglige (*Hancock*) et se laisse aller jusqu'à se fondre dans la masse de ses concitoyens dits *normaux*. De fait l'âge du superhéros semble dépassé et l'on entre dans l'âge de l'homme, dans l'ère des *unsung heroes* des Tours Jumelles, concept que l'on retrouve en germe dans des séries TV telles que les *4400* ou *Heroes*. Il y a donc une transition notable du Superman au Everyman, comme le soulignent certains commentateurs politiques à propos de George W. Bush (voir partie sur le corps, au point 1.2), ou bien Umberto Eco, relayé par Séverine Barthes<sup>357</sup>.

Le héros moderne peut être n'importe qui, comme ces masques muets défilant dans les rues de *For Vendetta* (2005). Il est, *ipso facto*, anonyme, comme l'illustre cet échange à la fin de *The Dark Knight Rises* (2012), qui est une concession majeure faite par le monomythe Batman :

Jim Gordon: Shouldn't the people know the hero who saved them?

Batman: A hero can be anyone. Even a man doing something as simple and reassuring as putting a coat around a young boy's shoulders, to let him know the world hadn't ended.<sup>358</sup>

Bien sûr le *happy ending* intrinsèque au genre veut que chaque texte filmique trouve une conclusion heureuse. Et c'est le plus souvent le cas, film après film. Mais ne nous leurrons pas : la fin cathartique n'est rien d'autre qu'un vœu pieux. Seule compte au final l'exposition initiale, dépouillée des péripéties du texte et de son épilogue favorable. Ce que tout texte superhéroïque nous révèle, c'est un état des lieux de la société américaine à un instant T de son histoire. Sur la même pente glissante du mépris de soi on trouve des textes tels que *Ghost Rider*, *Wanted*, *Blade II*, *Hellboy II*, ou *The Punisher*, qui sont avant tout des films antihéroïques, ou bien pour le moins des films qui nous proposent des modèles de héros qui projettent plus d'ombre que de lumière, comme dans la décennie 1990. A cette classe appartiennent aussi des films qu'on pourrait qualifier de monstrueux, comme *Hulk*, ou *Wolverine*.

Ces dédoublements, ces glissements progressifs, ces diverses dérives négatives du superhéros entre

---

<sup>357</sup> BARTHES, Séverine. « Portrait du héros en superhéros sur le petit écran », in FOREST, Claude. *Du héros aux super héros, mutations cinématographiques*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, page 133. Séverine Barthes cite un passage méconnu de ECO, Umberto. *Il Superuomo di Massa: Retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milan: Bompiani, pages 241-245, qui constate l'avènement de Monsieur Toutlemonde dans les séries US.

<sup>358</sup> *The Dark Knight Rises* (2012). Batman s'apprête à se sacrifier, et à transporter hors de la ville la bombe atomique qui va détruire Gotham City.

2004 et 2008, se retrouvent en filigrane dans d'autres films, superhéroïques ou non, dans lesquels une forme de superhéros fait une ou des apparitions en caméo. L'oiseau noir maléfique de *Max Payne*, film injustement méconnu qui va tout à fait dans le sens de nos analyses, a un air de Batman. Le robot de *The Day The Earth Stood Still* est mi-Cylon<sup>359</sup> et mi-Iron Man. Plus prosaïquement, l'ami intime de Peter Parker, Harry Osborn, est la copie conforme de Bruce Wayne. Bon jusque-là, Harry Osborn se donne des airs de méchant dans *Spider-Man 3*. Au-delà des archétypes, tel ou tel superhéros va faire de la figuration dans les films de l'autre, mais pas nécessairement dans le rôle du super gentil. Plutôt l'inverse. Et la multiplication des films de superhéros, depuis le début du vingt-et-unième siècle, encourage cette tendance, et ajoute encore à la confusion ambiante. On aura beau varier les costumes, les couleurs, et la nature des superpouvoirs, qui va-t-on au final tromper ? Le public mondial ? On aurait besoin, dans ce fatras de superhéros, d'un retour à des valeurs claires et bien énoncées. A défaut, l'innocence s'en trouve pervertie, comme nous allons le voir dans ce qui suit.

### 2.3.7. Harvey Dent (2008), ou les deux visages de Monsieur Smith

La première décennie du vingt-et-unième siècle a mis à l'honneur la figure de l'assassin dans un grand nombre de productions américaines majeures. C'est le cas par exemple de la série de quatre films mettant en scène Jason Bourne ou son double<sup>360</sup>, ou la Mariée des deux *Kill Bill*<sup>361</sup>. Les protagonistes de ces cinq films (et de quelques autres) gardent malgré tout un côté résolument positif puisque leurs protagonistes déclenchent une violence rédemptrice en réaction à une injustice dont ils ont été la victime.

Tel n'est pas le cas en revanche pour des films comme : *Shoot 'Em Up* (2007), *Wanted* (2009), *Mr. & Mrs. Smith* (2005), *Mr. Brooks* (2007), dans lesquels la figure de l'assassin est glorifiée. Ne nous leurrons pas : il s'agit bien là d'une figure héroïque dont le métier est de tuer d'autres êtres humains, et non pas d'un énième personnage de méchant. Il n'y a d'ailleurs, dans ces films, nul autre héros que l'assassin même si bien évidemment le méchant se révèle à terme plus méchant que le héros. La première conclusion que nous pouvons en tirer est donc : certains héros américains sont devenus des tueurs. Les films susmentionnés se terminent de diverses manières,

---

<sup>359</sup> Le robot protéiforme de *Battlestar Galactica* (nouvelle génération).

<sup>360</sup> *The Bourne Identity* (2002), *The Bourne Supremacy* (2004), *The Bourne Ultimatum* (2007), et *The Bourne Legacy* (2012).

<sup>361</sup> *Kill Bill: Vol. 1* (2003), *Kill Bill: Vol. 2* (2004).

sans qu'il soit nécessaire de nous étendre sur le sujet, sinon que d'admettre que les années 2000 ont consacré l'émergence d'un nouveau type de héros : l'assassin.



Illustration 72 : L'héritage de Monsieur Smith dégénère en une guerre des sexes dans *Mr. & Mrs. Smith* (2005).

Cet assassin tue sans flancher, car, selon la formule américaine consacrée « This is my job ». Ainsi ce tueur à gages travaille pour d'autres, institutionnels le plus souvent ; mais aussi privés. Il s'est installé de manière durable dans l'inconscient collectif, puisque l'on retrouve sa trace jusque dans les séries télévisées hebdomadaires (*Dexter*, *My Own Worst Enemy* rivalisent symptomatiquement avec *Smallville*, qui met en scène la jeunesse de Superman) dont les Américains ont toujours été friands. Mais quoi de plus normal, en soi, alors que le public découvre semaine après semaine les rumeurs d'exactions et de torture qui parviennent tant d'Abou Ghraïb en Irak que de la base navale US de Guantánamo Bay ? Quoi de plus acceptable quand les succès du box-office sont des « torture porns » qui s'appellent *Saw 1* (en 2004, puis 2, 3, jusqu'à *Saw VI* en 2009, soit donc un blockbuster par an) et montent en épingle la violence gratuite exercée sur une victime ligotée ? Hollywood n'a qu'à se baisser dans le ruisseau du fait divers pour y puiser son inspiration et la décliner de multiples manières. L'Américain moyen suit. Fredric Wertham s'en retournerait dans sa tombe<sup>362</sup>. Douglas Kellner dénonce une société américaine foncièrement malade de sa propre violence, et qui se donne l'illusion de son bon droit : « The *Saw* films may also convince viewers that guilty individuals are worthy of punishment and torture. The *Saw* franchise's popularity and continuation

---

<sup>362</sup> Dans son ouvrage de 1954 *Seduction of the Innocent* (op. cit.), le psychiatre Fredric Wertham (1895-1981) met en garde contre les excès de la bande dessinée en matière de sexualité, mais aussi pour ce qui est du respect des valeurs traditionnelles de l'Amérique. Ses oukases formeront la base du Code qui porte son nom.

is thus an index of a pathological society riven with unmastered aggression and violence.<sup>363</sup> »

La naissance de ce nouvel archétype mériterait une thèse en soi, mais elle déborde clairement du sujet de la nôtre. Nous nous contenterons donc ici de mettre en lumière deux autres observations et éléments d'analyse sur ce sujet qui modifient sensiblement le climat culturel ambiant, et donc également le terreau des films de superhéros. On se doit d'apprécier le superhéros en fonction des héros qui l'entourent, car les films des uns ont une influence sur les films des autres, et inversement.



Illustration 73 : Un air de famille entre Jefferson Smith et Harvey Dent

Une seconde observation s'impose : cet archétype du meurtrier aurait un nom, quasi-générique. Car très souvent le ou les protagonistes des films ci-dessus s'appellent Smith. Comme l'omniprésent agent de la série des *Matrix*<sup>364</sup> ces Smith-là s'ingénient à poursuivre, à torturer et à tuer. Nous sommes très loin d'un autre Smith, celui imposé par Frank Capra en 1939 dans *Mr. Smith Goes to Washington*, dans lequel le personnage interprété par James Stewart représentait l'essence même de l'idéal démocratique américain. Onomastiquement, son nom entier, Jefferson Smith, résume ses aspirations : il s'agit d'un citoyen lambda (Smith), guidé par des grands principes (comme ceux du Président Jefferson). Cette analogie nous permet de nous interroger : qu'est donc devenu ce Smith-là, dans le paysage cinématographique après le 11 Septembre ? Affubler un personnage de tel ou tel patronyme n'est jamais un acte innocent ou gratuit. Le naïf et infatigable Sénateur Smith des années 1940, ce héros emblématique de l'histoire cinématographique américaine, semble se trouver transporté dans des histoires beaucoup moins nobles dans la première décennie du vingt-et-unième siècle. Notre question, en d'autres termes est donc : cet archétype de l'Américain moyen serait-il représenté comme un assassin dans le cinéma post-11-Septembre ? Clairement nous

---

<sup>363</sup> KELLNER, Douglas. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009, page 10.

<sup>364</sup> *The Matrix* (1999) ; *The Matrix Revolutions* (2003) ; *The Matrix Reloaded* (2003) : personnage interprété par Hugo Weaving.

serions tenté de répondre d'emblée par l'affirmative. Mais il nous faut évidemment nuancer cette analyse.

Quel est l'objectif de cette digression, pour ce qui concerne notre thème central ? Nous estimons que le personnage du Sénateur Smith est emblématique des fondements du *surmoi* collectif américain, et de ses dérives au vingt-et-unième siècle. Cet homme pourrait incarner, initialement, l'esprit de la Forteresse de Solitude de *Superman* (1978). Qu'il devienne un personnage négatif, et c'est l'édifice moral superhéroïque tout entier qui est menacé. Or, force est de constater que Smith devient, après 2001, un meurtrier.

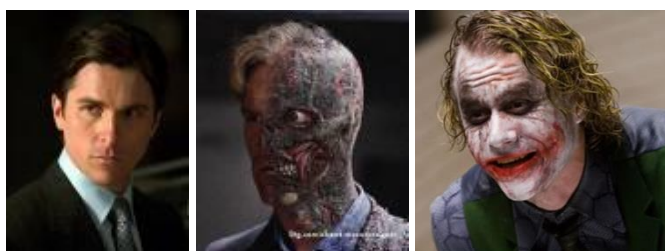


Illustration 74 : *The Dark Knight* (2008) - trois personnages pour deux faces

On trouve l'illustration parfaite de ce basculement Smith-naïf/Smith-assassin dans le parcours d'un personnage de *The Dark Night* (2008) : Harvey Dent. L'acteur qui l'interprète, Aaron Eckhart, paraît même avoir quelque chose de James Stewart dans sa posture et son regard franc. Au début du film Dent symbolise bien cet héroïsme démocratique américain à l'ancienne, plein de nobles idéaux et d'une assurance à déplacer les montagnes. D'ailleurs il est tellement héroïque que c'est vers lui qu'est attirée la femme du film, Rachel Dawes, au détriment de Bruce Wayne lui-même. Le glissement est déjà sensible. Et il devient encore plus palpable quand Dent admet naïvement être Batman lors d'une conférence de presse durant laquelle Bruce Wayne préfère se taire. Car le héros, c'est lui, à ne s'y pas tromper. Sinon, pourquoi se mettrait-il ainsi en avant, jusqu'à reléguer Wayne au second plan ? Harvey Dent, en 2008, est fait du même bois que Jefferson Smith en 1939. Il est prêt à s'attaquer au crime qui gangrène Gotham City et à n'en faire qu'une bouchée, tout comme Smith refuse la corruption ambiante à Washington. Mais les temps ont bien changé, comme le montre la suite du film. Tout se gâte lorsque Dent est capturé par le Joker en même temps que Rachel Dawes. Quand Rachel meurt, le sort de Dent bascule, d'autant qu'il se trouve défiguré. Il devient le monstre dicéphale Two-Face : Smith qui vit, et Smith qui tue. Ironiquement, le revolver qu'utilise Two-Face est un Smith (and Wesson). Ainsi, par un retournement du signe, Smith, qui représentait l'idéal le plus noble de la loi, devient l'emblème du sans-loi.

La victoire du Joker se résume en cela : il ne tue pas le héros ; il le pervertit<sup>365</sup>. En lui arrachant ce qu'il avait de plus cher il crée un traumatisme qui bouleverse son équilibre, lui retire une part de lumière jusqu'à en faire un être de l'ombre<sup>366</sup>. Le seul élan héroïque de Batman, à la fin de *The Dark Knight*, va consister à endosser la faute à la place de Two-Face. Il cherche ainsi à faire accroire au public que Harvey Dent est toujours resté intègre, qu'il n'a jamais succombé à une quelconque tentation de franchir la ligne entre vice et vertu, et que son exemple perdure. Batman fait ainsi triompher l'innocence et l'idéalisme. Mais en se faisant passer pour l'assassin de Dent/Two-Face, il paie le prix fort.

### 2.3.8. Conclusion

Après avoir mis en évidence les mécanismes freudiens qui unissent le superhéros au superméchant dans les monomythes et polymythes, et qui servent de ciment psychologique avec le spectateur, dans un processus d'identification facilité, nous avons montré que le narcissisme induit du vingtième siècle, et l'autosatisfaction qui l'accompagnait, chez Batman par exemple, avaient fait place après le 11 Septembre à un miroir brisé, et au doute. Mais il y a pire que cela. En mettant en parallèle le personnage de Harvey-Dent/Two-Face dans *The Dark Knight* avec celui de James Stewart dans *Mr. Smith Goes to Washington* (1939), nous avons constaté que c'était en fait les valeurs morales de base de la société américaine qui étaient touchées, dans cet imaginaire renouvelé du vingt-et-unième siècle. L'esprit de la Forteresse de Solitude de 1978, lieu sacré du *surmoi* superhéroïque, est souillé au-delà de toute mesure.

*Quid* du déclin ? Il a été question ici de la perversion de l'innocence, et de la perte de repères de ces valeurs fondamentales qui distinguent traditionnellement le bien et le mal, et qui constituent les lignes directrices du *surmoi*. Pallier leur absence devient un enjeu de la culture populaire contemporaine à la fin des années 2000. Ce qui explique, partiellement, le succès du film de Steven Spielberg, *Lincoln* (2012), qui va puiser dans l'histoire de la nation des préceptes nobles susceptibles de créer une émulation parmi les spectateurs. Mais, on notera, au final, pour ce qui concerne notre travail, que le superhéros moderne souffre clairement d'un énorme déficit d'image, et du basculement de ses valeurs repères. Il est mal dans sa peau et dans sa tête, et cet état de malaise latent met en danger son équilibre psychique. Il est au bord de la crise, prêt à s'inventer un double maléfique, porteur de ses idées noires, pour mieux s'en défaire.

---

<sup>365</sup> Tout comme Lex Luthor dans *Superman Returns* en 2006. Voir plus loin.

<sup>366</sup> C'est une des explications possibles du titre : *The Dark Knight*.

## 2.4. Le bouc-émissaire, superhéros jetable ?

For decades, young Americans have looked to the world of comic book superheroes for a sense of justice. Since the 1930s the mythos of comic book superheroes has pervaded adolescents' sense of crime, justice and order. Whether it was through the weekly dose of comic book reading or, more contemporarily, through television and movie viewing, youths in America have been fixated on "superheroes" and their battles for justice: good vs. evil, right vs. wrong. What do they learn about justice from these superheroes and the worlds they inhabit? What "perspective" are they gaining from such mythologies?<sup>367</sup>

### 2.4.1. Introduction

Comment répondre de manière satisfaisante à l'interrogation qui précède en ce début de vingt-et-unième siècle, en fonction de nos observations dans le volet qui précède ? Le cinéma américain des années 2000 se caractérise d'une manière générale par un glissement des valeurs héroïques vers le bas, ce que Weiner appelle « hyperhéroïsme » (un superhéroïsme qui en fait trop), qui aboutit à l'émergence d'une nouvelle figure iconique, voire un nouveau type de héros : le meurtrier, le plus souvent institutionnellement justifié, et dont le parcours est glorifié. Il ne s'agit pas d'un anti-héros, ou d'un méchant, mais bien d'un héros marqué négativement.

Ceci ne va pas manquer d'affecter le monde du superhéros, lui dont la tâche est avant tout rédemptrice, et dont la violence se veut une réaction à une atteinte préalable. Et cela l'affectera de diverses manières : par contamination puis par distanciation. On observe donc, surtout dans les textes superhéroïques après 2005, la transformation de la dichotomie manichéenne habituelle superméchant/superhéros en trichotomie : le superméchant, le superhéros et son *Doppelgänger* voire son avatar, figure sacrificielle qui a valeur de bouc émissaire.

### 2.4.2. *Evil Twin* et *Doppelgänger* sacrificiel

Comme nous l'avons vu à la fin du volet qui précède, Two-Face synthétise à soi seul les deux autres protagonistes du film : il est mi-Batman et mi-Joker. Todd Mc Gowan estime que la manipulation qui a poussé Harvey Dent à se faire passer pour Batman est nécessaire, pour promouvoir un

---

<sup>367</sup> VOLLUM, Scott, et ADKINSON, Cary D. » The Portrayal of crime and justice in the comic book superhero mythos ». *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 10 (2) (2003), pages 96-108. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.albany.edu/scj/jcipc/vol10is2/vollum.html>.



héroïsme dans le strict cadre de la loi. Batman doit, par conséquent, accepter un nouveau glissement, et assumer le pôle négatif inverse (avant que Dent ne se laisse emporter par le côté sombre de son personnage) :

[*The Dark Knight*] begins with Batman's grasp of the problem, as it depicts his attempt to relinquish his exceptional status and to allow the legal order to operate on its own. In order to do this, a different form of heroism is required, and the quest that constitutes *The Dark Knight* is Batman's attempt to find the proper public face for heroism. He is drawn to Harvey Dent (Aaron Eckhart) because Dent seems to embody the possibility of a heroism that would be consistent with public law and that could consequently function without the need for disguise. After the death of Rachel Dawes (Maggie Gyllenhaal) and Dent's own serious facial burn transforms him from a defender of the law into the criminal figure Two-Face, Batman sees the impossibility of doing away with the hero's mask. Dent, the would-be hero without a mask, quickly becomes a criminal himself when he experiences traumatic loss. This turn of events reveals that the hero must remain an exception, but it also shows that the heroism of the hero must pass itself off as its opposite.<sup>368</sup>

Une des raisons –sinon la seule– pour lesquelles *The Dark Knight* n'a pas rencontré le succès critique escompté<sup>369</sup> est ce changement dramatique de la formule habituelle du film de superhéros. La dichotomie traditionnelle superhéros/superméchant telle qu'on a pu l'observer dans le *Batman*<sup>370</sup> (1989) original et dans tant d'autres films monomythiques depuis *Superman* (1978) disparaît au profit d'une trichotomie superhéros-*Doppelgänger*-superméchant après 2001. La structure formulaïque du film de superhéros a changé en fonction de la nouvelle donne géopolitique à laquelle l'Amérique se trouve confrontée après le 11 Septembre 2001, et d'un ennemi qui se révèle implicitement beaucoup plus puissant idéologiquement que le spectre soviétique l'a jamais été.

Car *The Dark Knight* n'est pas un cas isolé. On retrouve la même trichotomie dans *Spider-Man 3* (2007) avec un triptyque Spider-Man/Peter-Parker - Venom/Eddie-Brock – New-Goblin/Harry-Osborn. Eddy Brock, comme Harvey Dent, se trouve investi du côté sombre de l'héroïsme, à son corps défendant. Brock est lui aussi un *Doppelgänger*, ressemblant à Peter Parker comme un frère.

---

<sup>368</sup> MC GOWAN, Todd. « The exceptional darkness of *The Dark Knight* », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 51, printemps 2009. Version *ejumpcut*, dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/darkKnightKant/text.html>.

<sup>369</sup> En revanche, comme le prouve le milliard de dollars de recettes de par le monde le public a adhéré massivement à cette nouvelle formule.

<sup>370</sup> Harvey Dent apparaît également dans ce premier *Batman*. Mais la place qu'il y occupe est négligeable.



Illustration 75 : *Spider-Man 3* - si ce n'est moi, c'est donc mon double...

Brock est photographe comme Parker, et cherche à le concurrencer sur son terrain de compétence, qui est la représentation visuelle d'une réalité objective par le biais de la photographie. Il s'agit en soi d'une mise en abyme dont la portée se révèle inattendue. D'une certaine manière Brock dresse le portrait de l'héroïsme de son époque en pourchassant un Spider-Man introuvable, chose que Parker se révèle incapable de faire malgré la connivence évidente qui le lie à Spider-Man. Le parallèle avec Batman dans *The Dark Knight* (2008) est immédiatement perceptible : le *Doppelgänger* se substitue bien au superhéros dans les deux cas, et devient *ipso facto* l'image enchâssée de ce dernier à l'intérieur du discours narratif, donnant une estrade au dilemme qui mine le superhéros et le réalisant –c'est-à-dire le rendant réel- dans un dramatique *acting-out*. Spider-Man et Venom sont bien les deux côtés d'une même pièce, mais Venom est également une pièce dans la pièce. Chronologiquement c'est Spider-Man qui est contaminé le premier par la symbiote extra-terrestre qui lui donne une force décuplée –le côté sombre de la force- et noircit son aura autant que son costume. La façon dont Spider-Man transmet le virus à Eddy Brock est des plus intéressantes à considérer d'autant qu'elle fait appel à un espace symboliquement chargé : celui d'une église. Kearney souligne que la dimension sacrée, la révélation de ce monstre venu d'en haut, est nécessaire pour que le spectateur supporte le choc de l'altérité :

A *monstrum* is a message that breaks into this world from the realm of the sacred, even in the ancient and extremely cruel notion of « monstrous births » as revelations of divine judgement, the Otherness of the monster is considered not only horrifically unnatural but also horrifically supernatural, charged with religious import.<sup>371</sup>

Là où Batman reste laïc, Spider-Man se révèle donc religieux, ou bien spirituel, sans pour autant utiliser un quelconque rituel dans la cérémonie de transmission de ses symptômes. Mais cela permet d'une part de réaliser un certain œcuménisme : l'intervention quasi-divine qui procède au

<sup>371</sup> KEARNEY, Richard. *Strangers, Gods, and Monsters: Interpreting Otherness*. London; New York: Routledge, 2002, page 34.

transfert n'est marquée du sceau d'aucune religion et peut ainsi convenir à tous publics. Enfin, la faute passe de l'un à l'autre dans un lieu sacré et cette transmission devient, par simple analogie, sacrée en soi. On assiste donc à un rituel de substitution qui passe par un dédoublement et une prise de distance par rapport à la crise interne qui secoue le héros. Cette distanciation permet au superhéros de ne pas se tacher les mains et de préserver intactes ses capacités superhéroïques, puisque sa part d'ombre est projetée dans le nouveau superméchant qui sera par la suite défait. Il permet également à la ville superhéroïque et à ses habitants anonymes de conserver un modèle idéal de héros.

### 2.4.3. La brebis galeuse

Le recours à une tierce personne qui endosse la faute et permet à la communauté de poursuivre le cheminement de son existence renvoie vraisemblablement à l'aube de l'humanité. Il procède, en tout cas, d'un mouvement identique à celui qui pousse le corps humain à chasser les microbes qui l'habitent lors d'une maladie, ou bien encore à sectionner un membre gangréné pour sauver ce qui reste du corps indemne. Il s'agit d'un réflexe naturel sain, au propre comme au figuré. La brebis galeuse est écartée, de crainte que la contamination ne gagne l'ensemble du troupeau. Culturellement le principe est le même : la pensée négative se voit reléguée loin des masses qu'elle pourrait infecter. La première attestation religieuse de ce rituel semble remonter aux Hébreux, voire au tronc commun des trois grandes religions monothéistes. On en trouve la trace dans le troisième livre du Pentateuque (Lévitique), qui évoque les différentes cérémonies liées au culte :

16.21 : Aaron posera ses deux mains sur la tête du bouc vivant, et il confessera sur lui toutes les iniquités des enfants d'Israël et toutes les transgressions par lesquelles ils ont péché; il les mettra sur la tête du bouc, puis il le chassera dans le désert, à l'aide d'un homme qui aura cette charge.

16.22 : Le bouc emportera sur lui toutes leurs iniquités dans une terre désolée; il sera chassé dans le désert.<sup>372</sup>

Cette tripolarisation observable dans le cinéma superhéroïque des années 2000 correspond à ce que René Girard appelle le « triangle mimétique<sup>373</sup> ». Brock et Dent introduisent dans la dichotomie traditionnelle superhéros/superméchant un troisième élément relationnel construit sur leur envie mimétique de l'autre (Parker, Wayne) mais avec une distinction majeure par rapport à la

---

<sup>372</sup> Lévitique XVI:21-22.

<sup>373</sup> GIRARD, René. *Le bouc émissaire*. Paris: B. Grasset, 1982.

perspective girardienne de base : la rivalité mimétique centrale au triangle s'étend à l'autre investi de ses superpouvoirs (Spider-Man/Batman) et le résultat de cette dualité voit l'émergence, si ce n'est la naissance, d'un superméchant (Venom/Two-Face) qui remplace et annule le personnage de chair et de sang du discours narratif initial. Dans le premier cas Eddy Brock est le rival professionnel de Peter Parker, mais subit à son corps défendant la malédiction qui noircit l'aura de Spider-Man : ainsi naît Venom. Dans le second cas Harvey Dent est le rival de cœur de Bruce Wayne, jusqu'à ce qu'il soit la victime du Joker et en perde la face ; il devient Two-Face. A aucun moment ni Dent ni Brock ne jouent le rôle d'un bouc émissaire ; seule leur projection fantasmatique se trouve mise en cause.

*The Incredibles* (2004) possède une structure analogue. L'ennemi de la superfamille Parr, Syndrome, n'est autre que Buddy, l'admirateur avide, ce rival girardien devenu *copycat*. Ce n'est qu'après la mise à l'écart de ce méchant d'opérette, parfaitement risible au début du film, qui possède pour tout superpouvoir la seule technologie, qu'apparaît enfin le réel superméchant : Underminer. Ce *Doppelgänger* bouc émissaire est nécessairement un sujet coupable mais il est le plus souvent innocent du point de vue de la « vérité objective » au sens girardien du terme. Il cherche à imiter les superhéros, ce qui signifie également implicitement qu'il les trouve ineptes à mener à bien les tâches auxquelles les prédestinent leurs pouvoirs. Le *copycat* est un archétype omniprésent dans le film de superhéros des années 2000. Il traverse de très nombreuses productions, de *The Incredibles* aux *Watchmen* (2009) en passant par *Hellboy II*, *Spider-Man 3* et *The Dark Knight*. Mais il est intéressant de noter qu'il ne se transforme en agneau sacrificiel qu'après sa transformation en superméchant ; en *Doppelgänger* comme nous le définissons nous-mêmes. Ceux qui n'atteignent pas ce stade sont le plus souvent victimes de la violence ambiante, et ils en ont subi les effets collatéraux de manière anonyme.

#### **2.4.4. Existence virtuelle du bouc-émissaire**

La conclusion qui s'impose de ces quelques observations est que dans le cinéma de superhéros des années 2000 le bouc émissaire girardien n'existe au final qu'au plan symbolique : il est avant tout une construction super fantasmatique appelée à disparaître rapidement<sup>374</sup>. Ce qui ne signifie pas pour autant que les conséquences cathartiques de sa déchéance soient moindres ; bien au contraire. Sa défaite constitue une résolution qui va permettre à la communauté secouée par une

---

<sup>374</sup> Dans *Superman III* (1983) on assistait déjà à la lutte de Clark Kent avec son double fantasmatique : (le mauvais) Superman, lequel revêtait un uniforme sali pour la circonstance, déjà une annonce du pétrole qui envahit le cinéma superhéroïque des années 1990 (voir aussi point 2.2.5).

violence souterraine et tiraillée par des contradictions insupportables de retrouver un calme relatif. Dans le cadre culturel que constitue le film de superhéros le bouc émissaire permet aux valeurs héroïques américaines habituellement mises en exergue (et très malmenées depuis les années 2000), de retrouver leur lustre. Le super bouc émissaire, si l'on peut le qualifier ainsi, emporte à jamais avec lui la part d'ombre du superhéros et le côté sombre du superpouvoir. Ainsi Two-Face représente la tentation du recours à la torture de Batman ; Venom est l'envie de vengeance meurtrière de Spider-Man ; Syndrome résume à soi-seul la maladresse de Bob Parr et l'impopularité des superhéros dans *The Incredibles*. Quand ce nouveau type de superméchant (grâce auquel le superhéros externalise symboliquement ses tourments) est défait cela signifie tout à la fois que le superhéros ne ressent plus de manière critique les sentiments contradictoires qui le parcourent, ou bien encore qu'il est parvenu à les contrôler de manière décisive.

Nous avons recherché dans le matériel bibliographique disponible d'autres émanations et analyses d'un tel renversement. Il ne semble pas en exister dans le domaine du film, probablement parce que l'histoire du genre est trop jeune. En revanche, la bande dessinée a connu un phénomène similaire au milieu des années 1970, comme l'observe Richard Reynolds : « The Englehart/Watergate stories involved turning the Captain America legend inward on itself – did post-Watergate, post-Vietnam America still deserve its heroes? <sup>375</sup> » Les trames narratives de cette période dans la (mise en sommeil de la) carrière de Captain America, en 1974-1975, voient l'émergence de faux Captain Americas<sup>376</sup> qui tentent de suivre ses traces, voire de le supplanter. On reconnaît les *copycats* modernes dont nous avons parlé plus haut en ce qui concerne le cinéma.

A la fin des années 2000 ce phénomène du *Doppelgänger* semble subir une mutation dans une direction inattendue : l'avatar. L'avatar est une émanation des jeux sur ordinateur FPS (*First Person Shooter*, comme *Quake* ou *Wolfenstein 3D*) des années 90 dans lesquels un individu pilote un double virtuel dans un dédale où va se livrer une bataille mortelle contre des ennemis surarmés. Le cinéma donne une réalité à ce phénomène dans plusieurs superproductions hollywoodiennes majeures, telles *Surrogates*<sup>377</sup> ou bien *Avatar* de James Cameron en 2009 pour n'en citer que deux. Les trames narratives de ces deux films possèdent un facteur commun : les deux protagonistes sont cloués l'un et l'autre dans un siège au début de l'histoire. Comme James Stewart dans *Fenêtre sur cour*, ils s'avèrent impuissants à résoudre la crise ambiante. C'est leur avatar qui agit à leur place.

---

<sup>375</sup> REYNOLDS, Richard. *Super Heroes: a Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, page 75.

<sup>376</sup> Reynolds, op. cit., page 75.

<sup>377</sup> *Surrogates* (2009), de Jonathan Mostow.

Nous ne sommes donc malgré tout pas très éloignés de *The Dark Knight* ou bien de *Spider-Man 3*, car au début de chacun Bruce Wayne et Peter Parker se trouvent en position de spectateur par rapport à leurs doubles. Mais il existe tout de même une différence de taille : l'avatar établit une relation visible directe entre le protagoniste et son double, puisque ce dernier est son prolongement. Ce qui n'est pas le cas dans les films de superhéros où il apparaît finalement comme son antithèse<sup>378</sup>.

#### 2.4.5. Arrêt sur images : *Spider-Man 3* (2007)

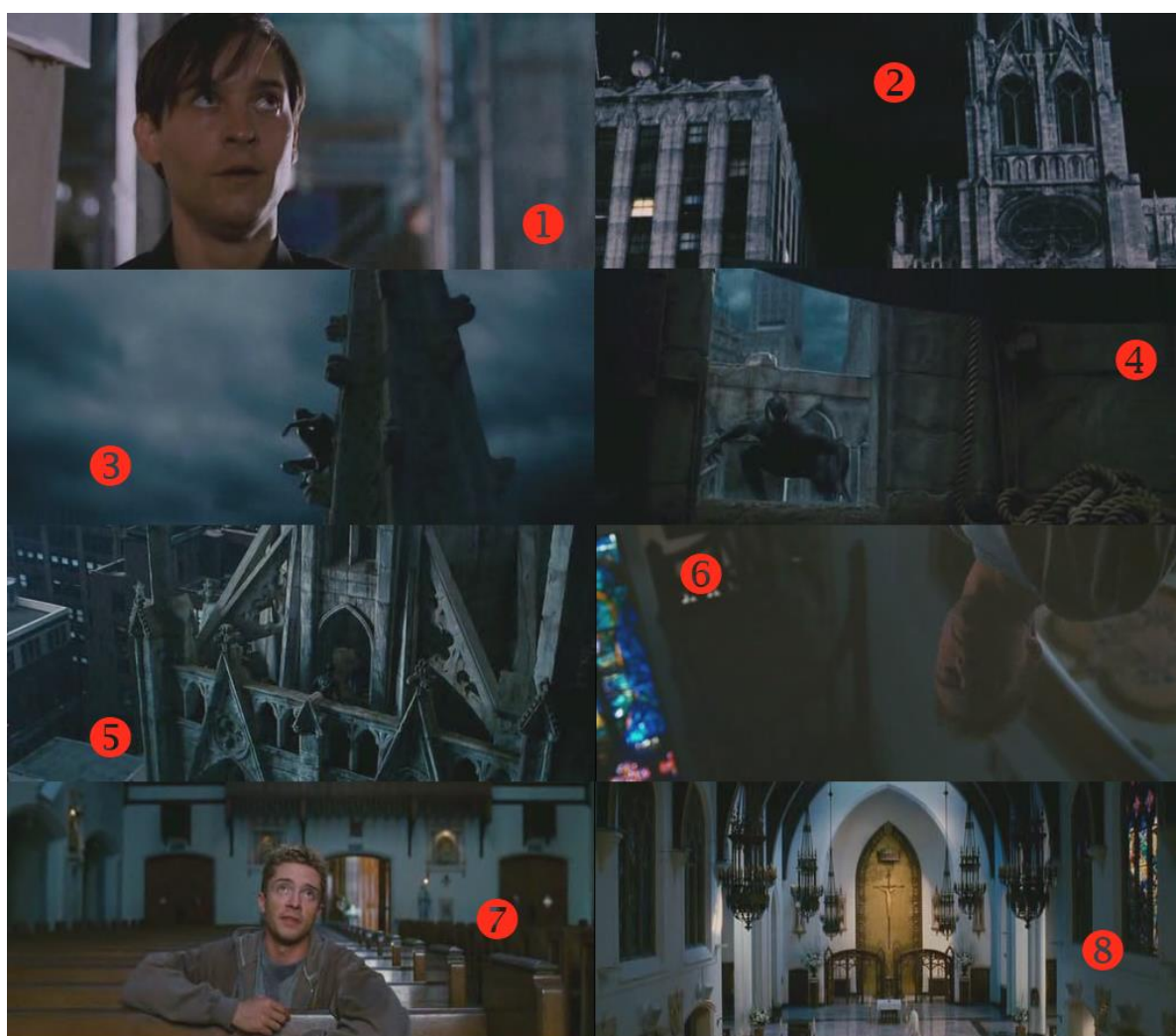


Illustration 76 : Arrêt sur quelques images de *Spider-Man 3* (2007) – partie 1

Le transfert de la faute entre Peter Parker et Eddy Brock est l'un des épisodes les plus fascinants de

---

<sup>378</sup> *Iron Man 3* (2013) constitue cependant une exception notable, que nous évaluerons au point 3.3.8.

la franchise *Spider-Man*. Elle intervient après 96 minutes de film, alors que Peter Parker paraît de plus en plus incapable de contrôler la force sombre qui l'habite. Cette passation procède comme un rituel sacré, avec un jeu continu de mouvements et d'angles de caméra allant de bas en haut, puis de haut en bas, qui mêle les silhouettes du héros et de son double jusqu'à les confondre en une terrifiante schizoïdie. Elle est composée de deux séquences distinctes, l'une à l'extérieur de l'église, la seconde à l'intérieur.

La première séquence surprend Peter Parker au coin d'une rue sous une pluie battante, le regard hagard. Soudain, il entend le bourdon de l'église voisine (image 1 de l'illustration page 216), et lève des yeux pleins d'espoir vers le beffroi, si bien qu'on est en droit de se demander quel secours il attend de l'institution qui l'abrite. La caméra suit son regard, dans un lent mouvement de grue vers le haut, et s'arrête sur la flèche de l'église, qu'un éclair illumine alors dans un bruit de tonnerre (image 2). Dans le même plan, la grue avance alors à hauteur de clocher, pour découvrir un Spider-Man noir accroché à son flanc (image 3). L'homme de la rue et le superhéros sur la flèche paraissent être deux identités distinctes, tellement le mouvement a été rapide et fluide.

Un plan circulaire enroule la tête de l'église, puis fond sur le superhéros (clairement une animation CGI), lequel ouvre sa main gauche et la regarde avec étonnement, dans un geste que nous avons évoqué précédemment (voir point 1.2.4). Spider-Man découvre son altérité. Il se jette dans le vide. Le plan suivant est une contre-plongée qui voit Spider-Man chuter de manière impressionnante<sup>379</sup>. Il atterrit sur la margelle du beffroi (image 4), vue depuis l'intérieur. La caméra recule pour révéler le bourdon, qui bat toujours. Le plan suivant est un plan large, depuis l'extérieur, dans lequel on aperçoit le superhéros se redressant pour entrer dans le beffroi (image 5). Le thème musical qui l'accompagne est révérencieux. On n'a vu à aucun moment, dans ce prélude, la silhouette d'Eddy Brock.

Brock apparaît dans un reflet du bénitier (image 6). Il est donc présenté avant toute chose comme un miroir. Sa main plonge dans l'eau bénite et s'en asperge, dans un signe de croix : symbole de cette croix qu'il va désormais porter en lieu et place du superhéros. Brock s'avance dans la nef, avec un dialogue en *voice-over*, dans lequel il annonce : « it's Brock, Sir. Edward Brock Junior. » Brock se présente donc au Seigneur avec respect, et comme un fils. Il est maintenant agenouillé au premier rang (image 7), et poursuit sa prière dans une série d'*intercuts* entre son visage et le crucifix derrière l'autel : « I come before you today, humbled and humiliated, to ask you for one thing... I

---

<sup>379</sup> En ce qui concerne le thème ultra présent de la chute dans les films superhéroïques depuis le 11 Septembre, voir notamment le point 3.2.9.

want you to kill Peter Parker. » La musique monte en puissance, donnant la mesure du choc de cette prière païenne.

Les premiers plans à l'intérieur du beffroi voient Spider-Man tentant de se débarrasser de la symbiote noire qui lui couvre le corps. Cette peau noire rappelle étrangement le costume de Batman. Symboliquement Spider-Man tente de se défaire des oripeaux de son aîné. Il est en haut du beffroi. Ses cris de bête et autres ahanements gutturaux révèlent l'angoisse dont il est la proie. La musique qui accompagne toute la scène renforce cette tension.



Illustration 77 : Arrêt sur quelques images de *Spider-Man 3* (2007) – partie 2

Spider-Man arrive à arracher des premiers lambeaux de symbiote, ce qui représente un effort surhumain. La caméra évolue au plus près de lui, l'enroule, et se tapit à ses pieds, pour terminer en contre-plongée. Nous sommes donc invités à être les témoins d'un combat titanesque. Nous passons en plan plus large, pour découvrir le beffroi, et la cloche en son centre (image 2.1 de l'illustration page 218). Ce qui est saisissant à ce stade, c'est de constater à quel point nous sommes éloignés de l'univers traditionnel de Spider-Man. Les éléments du décor sont un écho (lointain) de ceux de la scène finale de *Batman* (1989). L'effet gothique de l'ensemble est atténué, mais Spider-Man apparaît dans cette scène comme un Quasimodo moderne, qui va jusqu'à se heurter physiquement à l'énorme cloche à ses côtés, dont le bourdonnement vient se superposer à la musique, jusqu'à la recouvrir en partie. Ce son semble donner le signal d'un rituel sacré, en passe de débiter.

Nous passons en plongée, dans la nef, pour découvrir Eddy Brock, agneau angélique agenouillé dans une attitude de prière. Brock, dérangé par le bourdon, lève les yeux au ciel (image 2.2). La



cloche égrène quelques battements supplémentaires. En quelques plans serrés (mais à sa hauteur), Brock, intrigué, va jusqu'à la porte du beffroi, et la pousse d'un air particulièrement décidé. La caméra devient son point de vue subjectif, fait un court travelling pour amorcer une contre-plongée vertigineuse vers le haut du beffroi. L'impression se confirme : ce beffroi est celui de Batman, c'est-à-dire une tour carrée immense, vide en son centre, et bardée d'escaliers inquiétants qui rappellent un dédale à la Escher (image 2.4). Brock est ensuite photographié dans un gros plan en plongée, la tête levée, le regard fixé sur le haut du beffroi. Les geignements de Peter Parker, dont on commence à deviner la tête entière (image 2.3), au sommet, continuent à ponctuer la scène, comme le refrain obsessionnel d'une litanie lancinante, dont le bourdon constitue le deuxième instrument. Brock se situe, à ce moment-là, directement au-dessous de Parker. Des portions de symbiote grouillante essaient en vain de recoller au torse nu de Parker/Spider-Man.



Illustration 78 : Arrêt sur quelques images de *Spider-Man 3* (2007) – partie 3

Commence alors une série d'*intercuts* haut/bas. Au bas du beffroi, une goutte de symbiote atterrit sur l'épaule d'Eddy Brock (image 3.1 de l'illustration page 219), que nous observons en plongée. Brock retire sa veste et la jette à terre. Parker s'extrait partiellement de la symbiote, après moult efforts (image 3.2). Il frappe du poing sur le plancher du beffroi, et une coulée de liquide noir fond vers le sol, cherchant sa nouvelle proie. Brock, toujours vu en plongée, reçoit une grosse goutte de symbiote sur la main. La caméra le filme ensuite du sol, pour appréhender son statut de supervictime. La contreplongée permet d'apercevoir le puits du beffroi, et une masse de symbiote noire qui se rue à sa rencontre (image 3.3). Comme nous le verrons plus tard au sujet de la ville superhéroïque (voir 3.2.7), cette double dimension du beffroi (le haut, puis le bas) est une illustration de la perte de hauteur du superhéros moderne. A aucun moment Parker et Brock ne se

trouvent au même niveau ; à aucun moment ils n'ont d'interaction physique directe l'un avec l'autre.

La scène s'accélère. Brock est désormais envahi par la symbiote (image 3.4). Il est placé au centre d'un cercle décoratif du carrelage, composé d'une croix bleue et rouge, que nous voyons parfaitement, car nous sommes toujours placés au-dessus de lui. Il commence à ahaner et à geindre sur cet autel symbolique, au fur et à mesure que la symbiote prend possession de son corps. En haut du beffroi, Parker, épuisé et nu comme au jour de sa naissance, voit les derniers lambeaux de symbiote quitter son corps et glisser vers le vide. Il est photographié en plongée, ce qui signifie que le rituel s'achève. Il n'est plus question de surhumanité en ce qui le concerne. Le bas de son corps nu est caché par l'ombre du bourdon.

Plus bas, à l'opposé, la caméra observe Eddy Brock en contre-plongée alors que la symbiote finit de l'avaloir dans son filet de texture noire (voir aussi le point 2.2.5 sur la signification que l'on peut accorder à cette couleur). Brock est en train de devenir une superentité – maléfique. En quelque trois minutes d'images, dans un rituel mi-païen mi-chrétien, Eddy Brock est devenu Venom, un bouc émissaire, tel que nous l'avons abordé dans cette partie.

#### **2.4.6. L'avatar Blackwater au pilori de la presse**

L'avatar en tant que bras armé du protagoniste renvoie également à un autre phénomène culturel révélé aux Etats-Unis par l'émergence de forces paramilitaires sur le sol américain et le scandale Blackwater. *Xe Services LLC*, connue sous le nom de Blackwater, est une société créée à la fin des années 90 par deux individus dont le nom paraît tiré tout droit d'un conte de superhéros : Erik Prince et Al Clark. Blackwater a été conçue pour mener des opérations de soutien à l'armée américaine, notamment en Irak où elle a entraîné les forces de police locales. Blackwater opère en marge de l'armée, et s'est aussi illustrée par l'assassinat et par la torture. Dans le domaine de la fiction filmée Blackwater apparaît en filigrane dans la saison 7 de *24 (24 Heures Chrono)* (2008) où elle cherche désespérément à déstabiliser la Présidente installée à la Maison Blanche. Elle apparaît également dans *Iron Man* (2008) où le personnage du méchant américain est une émanation évidente de Blackwater. Blackwater a l'apparence de l'armée américaine, mais n'en a pas la couleur. Nous nous trouvons à nouveau face à cette dualité quasi-manichéenne noir/blanc : l'uniforme héroïque et sa face cachée.

Dans *Iron Man* (2008), tout le cheminement de Tony Stark, qui est avant tout un fabricant d'armes à destination du gouvernement, va consister à s'extraire de cette ambiguïté parfaitement assumée au

début du film, mais qu'il va remettre en question immédiatement après son accident sur le sol irakien. Dès lors la trame narrative fait la part entre Tony Stark l'industriel, et son âme damnée au sein de sa société : Obadiah Shane. Stark choisit la voie héroïque, et c'est à Shane que revient *de facto* le rôle du méchant. *Iron Man* a ceci de particulier qu'il n'y a pas de superméchant extérieur inscrit dans la trame narrative du film. Iron Monger, le superméchant qu'affronte Iron Man et une construction hétéroclite assemblée à partir de pièces détachées laissées derrière lui par Stark en Irak. Iron Man et son *Doppelgänger* Iron Monger sont donc issus du même esprit. Le film ne raconte rien d'autre que la distance croissante entre l'un et l'autre : Tony Stark/Iron Man, grand capitaliste suppôt de l'armée US, combat sa part d'ombre tout comme Peter Parker/Spider-Man et Bruce Wayne/Batman avant lui.

### 2.4.7. Conclusion

Les années 2005 et suivantes consacrent l'émergence, dans les narrations superhéroïques, d'un double du superhéros, un bouc-émissaire qui est fardé de fautes généralement imputables au superhéros lui-même. La victoire sur ce *Doppelgänger* permet au superhéros, et à la société qui l'accueille, de continuer à exister, et préserve les vertus qui sont son apanage.

Le bouc-émissaire est porteur des éléments négatifs du *surmoi* freudien. A sa disparition les valeurs fondamentales du *surmoi* sont censées reprendre leur place dans l'esprit du superhéros. Mais il n'en reste pas moins que le bouc-émissaire est révélateur d'un malaise social significatif. En l'occurrence, il tente de réparer l'atteinte qui est faite à la vertu du superhéros par un superméchant plus patriote que jamais, comme nous allons le voir dans le volet suivant.

Du point de vue de notre thème central, le déclin se manifeste ici par la pollution du superhéros, comme base et prémices de quelques textes monomythiques. La stratégie qui consiste à désigner un coupable idéal en lieu et place du héros n'est qu'une manœuvre de diversion qui a ses limites. En *coda* des considérations énoncées dans ce chapitre, nous laisserons la parole à Baudrillard :

De toutes les prothèses qui jalonnent l'histoire du corps, le double est sans doute la plus ancienne. Mais le double n'est justement pas une prothèse : c'est une figure imaginaire qui, telle l'âme, l'ombre, l'image dans le miroir hante le sujet comme son autre, qui fait qu'il est à la fois lui-même et ne se ressemble jamais non plus, qui le hante comme une mort subtile et toujours conjurée. Pas toujours cependant : quand le double se

matérialise, quand il devient visible, il signifie une mort imminente.<sup>380</sup>

Ce verdict sans appel concerne plus vraisemblablement la copie, et non l'original. Mais un doute subsiste : pourrait-il également s'appliquer au superhéros, dans un avenir plus ou moins proche ? D'autant que le superméchant, comme nous allons l'observer dans le chapitre suivant, est prompt à montrer de séduisants atours.

---

<sup>380</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981, page 143. Ces lignes figurent en amorce d'un chapitre consacré au clonage.

## 2.5. La montée en puissance du méchant

### 2.5.1. Introduction

Selon la formule consacrée, la popularité d'un élément culturel donné est proportionnelle à ce qu'il reflète des croyances et valeurs du public. Cette observation s'applique particulièrement au superméchant des textes superhéroïques, car il possède la richesse sous-jacente à la superpuissance, et en démontre les excès, en tant que représentant du *ça* freudien.

Après avoir posé quelques jalons théoriques, nous allons voir dans ce volet comment la faiblesse avérée des superhéros (cf. premier volet) fait la part belle aux superméchants de tous bords après 2004. Nous observerons également les glissements significatifs des valeurs manichéennes traditionnelles, et l'inversion des codes noir-blanc, qui permettent à Lex Luthor d'envahir la Forteresse de Solitude et d'en exporter ailleurs une image affadie; et comment, d'une manière générale, un patriotisme de mauvais aloi a remplacé les valeurs superhéroïques habituelles.

Le *ça* triomphant se révèle suicidaire chez le Joker de *The Dark Knight*, et les *X-Men* de 2006 font exploser le représentant habituel du *surmoi*. Ailleurs le *moi* prend le relais du *ça* pour se lancer dans des bacchanales virtuelles qui lui sont habituellement interdites. Tout cela est le gage d'un malaise, du superhéros autant que du spectateur.

### 2.5.2. Le superméchant, détenteur traditionnel de la richesse

Les enjeux du dilemme freudien dont il a été question plus haut changent d'un film superhéroïque à un autre, car ils sont le reflet de l'époque, et du pays qui les a vu naître. Mais ils ont toujours quelque chose à voir avec la notion de pouvoir, et par extension, de richesse, qui font de la superpuissance américaine ce qu'elle est. Nous pouvons maintenant dépasser le cadre freudien, et pousser cette analyse un peu plus loin, pour l'étendre à un contexte socio-économique variable, qui est selon nous la clef de voûte qui sous-tend le discours superhéroïque. Prenons l'exemple du premier *Superman* (1978), pierre d'angle du genre sur grand écran. Clark Kent arrive à Metropolis, fort du Midwest qui l'a vu grandir. Son pouvoir, sa richesse pourrait-on dire, c'est à la fois l'espace de Smallville et ce qu'on y cultive; donc les champs et l'agriculture que l'on y pratique. On reconnaîtra dans cette caricature l'Amérique triomphante issue de l'après-guerre. Mais on notera également qu'elle n'a rien à voir avec un quelconque modèle militaro-industriel décrit par

Jeffords<sup>381</sup>, dont l'émergence sera pertinente plus tard, et notamment dans *Superman III* (1983). Le premier Superman ne s'appuie donc sur aucune référence reaganienne, mais plutôt sur un modèle cartésien, voire antérieur à Carter, si l'on veut bien considérer que la date de mise en chantier de ce film se situe près de cinq années plus tôt. Le superméchant à cette époque s'appelle Lex Luthor, un promoteur immobilier obsédé par l'espace, dont le maître-plan consiste à faire sombrer la Californie dans le Pacifique pour transformer les terrains qu'il possède sur le versant est de la faille de San Andreas (sur une ligne allant, *grosso modo*, de San José à San Bernardino) en plages, et les vendre à la multitude de ses concitoyens. On trouve donc symboliquement dans ces prémices la richesse de l'heure, la terre, et les menées délictueuses de qui veut en abuser et l'exploiter à des fins autres que celles de Smallville, c'est-à-dire autrement que par le biais de l'agriculture. Par ses projets réducteurs, Lex Luthor sonne le glas de cette Amérique « jardin du monde » que nous évoquions au point 2.2.7. Cette lecture agrarienne est une première interprétation.

Une deuxième explication est possible : celle d'une terre idéologique, dans la lignée de la théorie des dominos héritée d'Eisenhower, un terrain d'idées et de guerres politiques que l'on ne doit pas perdre. Mais cette distinction n'a pas d'incidence sur notre propos central.

Non plus, par exemple, que le fait de considérer cette obsession de Luthor pour l'espace immobilier comme une redéfinition du concept de frontière mis à l'honneur à l'ère Kennedy, jusque dans l'espace (lunaire). Dans ce troisième et dernier cas de figure on pourrait admettre par exemple que Lex Luthor s'efforce avant tout de réduire cette notion de frontière pour mieux la maîtriser. Superman quant à lui vient d'un monde où cette notion de frontière est caduque. L'espace lui est illimité, ce qui est l'exact opposé des visées luthoriennes.

Mais l'abus incarné par le superméchant, quel qu'il soit, est le principe de base qui va sous-tendre la réécriture du mythe superhéroïque. En d'autres termes le superhéros est intrinsèquement un invariant ; le superméchant, quant à lui, est la variable qui permet de revisiter le concept et de composer un texte superhéroïque adapté à son époque.

Comment en arriver à un tel axiome ? Revenons encore sur le premier *Superman*. La relation entre Superman et la terre nourricière est rien moins qu'évidente en 1978, si ce n'est dans la deuxième partie du texte, soit donc la partie centrale qui concerne l'éducation de Clark Kent. Nous devons procéder, pour cela, *a contrario*, c'est-à-dire admettre que c'est le superméchant qui définit la richesse, ou le pouvoir, même si celle-ci n'est pas immédiatement évidente dans le cas du

---

<sup>381</sup> L'étiquette « militaro-industriel » semble mieux convenir à des héros comme Rambo.

superhéros. Le superméchant poursuit la richesse. Le superhéros combat le méchant dans sa quête. Notre raisonnement corollaire est donc que le pouvoir américain, à un instant T, est défini (entièrement, ou partiellement quand il y a plus d'un superméchant dans un texte donné) en ce qu'il est l'objet du désir, toujours excessif, du superméchant. Mais Clark Kent, seul, n'a pas les moyens de lutter contre Lex Luthor, qui se définit essentiellement par l'hyperbole et l'excès au sens le plus négatif du terme, sinon en faisant intervenir Superman, dépositaire d'un excès positif inverse, hérité de son père.

Et le *surmoi* neutralise donc fort naturellement le *ça*, comme nous l'avons exposé plus tôt dans ce travail. Superman contrecarre les plans de Lex Luthor pour que Clark Kent (c'est-à-dire la société au sens large) puisse continuer à vivre de la même manière que précédemment. Le combat paraît terriblement inégal, puisque Lex Luthor n'est qu'un simple mortel. A moins, donc, que l'on ne lui adjoigne une arme surhumaine, et que l'on ne fasse entrer dans l'équation un *malum ex machina*, une force extérieure capable d'inhiber la force surhumaine de l'Homme de Fer. C'est le rôle de la kryptonite, minéral comme la terre, mais de la couleur du dollar, par contraste. La kryptonite représente le pouvoir de l'argent. Elle est l'allié symbolique du superméchant ; elle est sa prothèse et son moteur. On pourrait même dire d'une certaine manière qu'elle est, à soi seule, le superméchant, puisque la kryptonite est la seule à pouvoir lutter d'égal à égal avec Superman. Symboliquement elle est aussi la tentation à laquelle Superman doit résister. Faite de cristal, elle s'oppose en cela directement aux cristaux blancs que l'extraterrestre Kal-El a reçus de son père (voir également le chapitre sur les couleurs), et qui sont à Superman ce que les Tables de la Loi étaient à Moïse<sup>382</sup>. Les purs cristaux de Jor-El, lui-même vêtu de blanc, dictent à Superman sa conduite, qui se doit d'être exemplaire. Ils sont la matérialisation du *surmoi*, cet idéal du *moi*, placé, comme il se doit, sous le signe du père, dans la stricte orthodoxie freudienne. La familiarité de ce dilemme psychologique quasi-rituel, dont la portée est encore magnifiée par le principe de répétition que l'on observe d'un film à un autre, pour la majorité des textes de notre corpus, explique la popularité du genre. Et les circonstances, ou la toile de fond, de chaque représentation cinématographique de ce dilemme, sont en règle générale soumises non pas à évolution, mais à variation. En revanche, s'écarter de ce strict schéma revient à réviser le mythe originel, comme nous le verrons plus loin.

Dès lors que l'on admet la validité des deux postulats énoncés ci-dessus appliqués à la structure de

---

<sup>382</sup> Nous nous abstenons ici de développer des analyses comparant Superman à Moïse ou Jésus, sinon en passant. Superman endosse la faute originelle, notamment en 2006 et en 2013, mais il n'est pas un prophète. Le messianisme (chrétien, et non juif) de l'Homme de Fer ne nous semble pas contribuer fondamentalement au déclin du superhéros américain depuis 2001, qui est notre thème de base. Pour des analyses récentes à ce sujet, voir notamment Oropeza, Packer et Nichols.

n'importe quel texte superhéroïque : d'une part le schéma d'influence freudien, et d'autre part la lutte pour un pouvoir donné, il nous faut moduler cette approche et la préciser. La manifestation toute symbolique du pouvoir (ou de la richesse) américain à l'intérieur d'un récit superhéroïque est un paradigme, et par là-même un élément variable de film à film. Chaque époque verra donc une manifestation distincte du pouvoir, illustrée quelquefois par le superhéros, mais toujours par le super méchant, puisque son rapport à la puissance en représente le côté excessif. Le superhéros intervient en tant que contrepoids éthique pour rétablir l'équilibre. Il est le déontologue du capitalisme, une sorte de philosophe *a priori* non violent, qui patrouille cette idéologie qu'est la ville pour en expurger les excès. Généralement Il ne tue pas son Némésis, mais se contente de le mettre en échec. Quand le superméchant meurt, sa disparition n'est qu'un phénomène temporaire, puisque le *ça* est intrinsèquement condamné à vivre, comme l'est le *surmoi*, tant que le spectateur (la face humaine du superhéros) jouit de son *moi* propre.

Dans *Superman* (1978), comme nous l'avons vu précédemment, la richesse est représentée par la terre et l'espace. Dans *Batman* (1989), c'est le milieu des affaires<sup>383</sup> (mais également celui de la pétrochimie dans ce qu'elle a de plus nocif), représenté à la fois par Bruce Wayne et par Carl Grissom, le patron de la pègre, qui cherche à cacher à l'avocat général Harvey Dent sa participation à la firme Axis Chemicals<sup>384</sup>. On notera que le même thème apparaissait dans le *Superman IV* de 1987. Il y a donc une certaine manière de continuité induite d'un film à l'autre, sans que l'on puisse dire d'une quelconque manière que ce prolongement des thématiques propres à des franchises distinctes soit le fait d'une volonté délibérée. C'est une question d'époque. Les mêmes<sup>385</sup> voyagent d'un superhéros à un autre de leur propre volition, pourrait-on dire. Les manifestations de la richesse peuvent se transmettre dans deux textes filmiques qui ne partagent pas le même superhéros. Car une seule chose compte au fond : le mythe superhéroïque à une époque donnée est bien le reflet d'une culture, de ses objectifs et de ses désirs, mais aussi de ses craintes et de ses peurs. On reconnaîtra dans cette dernière phrase une coloration plus jungienne que freudienne : le mythe superhéroïque est comme un rêve collectif, l'expression commune des aspirations d'une culture, à un instant T. Les deux exemples donnés ci-dessus présentent des dilemmes relativement simples, introduits par des superméchants nantis, avec des résolutions clairement tranchées. Ils

---

<sup>383</sup> Mais également le pétrole, cf. point 2.2.5.

<sup>384</sup> On notera au passage la référence à l'Axe, l'ennemi désigné de la Deuxième Guerre mondiale. Batman combat encore implicitement l'Axe.

<sup>385</sup> Le terme même (orthographié comme gène) s'entend dans l'acception habituelle d'élément culturel reconnaissable reproduit par imitation consciente ou inconsciente. Ce terme, passé dans le langage courant (avec quelque réticence dans le cas du français), fait référence aux travaux de Richard Dawkins, père de la mémétique, dans son ouvrage *Le Gène Egoïste* (1976).



appartiennent à la période avant 2001. Les superméchants ne remettent pas en cause, alors, les fondements du système. Ils en jouent.

### **2.5.3. Une nouvelle race de superméchants au vingt-et-unième siècle**

Il arrive que certaines thématiques centrales des textes superhéroïques offrent un écheveau plus nuancé et plus difficile à démêler, obligeant le superhéros à prendre parti de manière moins convenue ou moins innocente. Voyons deux autres exemples de dilemmes auxquels sont confrontés certains superhéros, ou, plus justement, des excès que représentent quelques superméchants.

Dans *Spider-Man 2* (2004), le Docteur Octopus est le principal antagoniste de l'homme-araignée. Soudé accidentellement à la machine qui est l'objet de sa recherche, il en perd le sens commun, et fait un hold-up censé lui permettre de poursuivre ses hypothétiques travaux. Octopus, homme-machine, représente métaphoriquement la technologie, cette puissance caractéristique de la fin du vingtième siècle, qui fait main basse sur les valeurs financières du monde industrialisé, au grand dam de la brique et du mortier. Il fait le choix de se placer hors la loi, avec un objectif qu'on pourrait tout de même qualifier de « nuancé », et qui n'est cependant rien moins qu'altruiste. Spider-Man le pourchasse alors, dans une initiative dépourvue de toute ambiguïté. Son sens éthique apparaît donc comme primaire. Le réalisateur Sam Raimi et son équipe de scribes s'en tirent par une double pirouette dans le dénouement, lequel passe par le superméchant lui-même : Octopus enlève Mary Jane Watson, une agression directe qui oblige Spider-Man à le contrecarrer ; Octopus réalise le mal qu'il a fait, et se laisse vaincre. En d'autres termes, c'est le superméchant qui fait tout le travail, de l'exposition du dilemme, à sa solution. Quelle chance ! Mais nous sommes en 2004, et il est hors de question d'accorder trop de crédit aux mérites d'un superméchant assimilable à un terroriste, qui égratigne de ses huit pattes mécaniques les gratte-ciels de la cité. Et puis d'ailleurs, que diable va-t-il faire au sommet de ces immeubles ? Comme nous le verrons au point 3.2.6, il s'agit du syndrome de King Kong, de Godzilla, ou de tous ces résidents de la ville basse qui veulent prendre d'assaut les graphiques les plus hauts de la ville tableur, que les quatre paires de pattes de l'araignée n'ont jamais fait que caresser. Octopus n'est pas foncièrement antipathique. Mais il est pauvre, et l'argent, cet autre vecteur de l'idéologie, ne l'intéresse pas.

C'est un trait que partage Bane dans *The Dark Knight Rises* (2012). Dans ce deuxième film le prétexte de la Guerre contre le Terrorisme n'est plus un alibi valable à la poursuite des pseudo-révolutionnaires qui s'emparent de la ville de Gotham, exprimant leur profond désir de mettre un

terme à la néguentropie asservissante du capitalisme. Bane est le premier représentant de ces laissés-pour-compte sans-voix, comme le dit implicitement le bâillon analgésique qui lui sert de masque. Bane s’empare de la ville, de laquelle il a exclu Batman/Wayne, et s’apprête à en dynamiter les fondations. Cet extrémisme forcené le place donc bien au-delà des limites que s’est imposées Octopus dans *Spider-Man 2* (2004), mais ne le situe pas pour autant du côté du terrorisme traditionnel. Une entreprise terroriste comme Al Qaïda aurait eu pour visée de tuer les dizaines de milliers de spectateurs de l’illustration ci-dessous. Bane, quant à lui, ne dynamite pas les tribunes, mais bien le centre d’attraction du spectateur. Dans une scène d’anthologie, on voit en effet le terrain de football ci-dessous, autre *locus* majeur de l’idéologie, se désintégrer sous les pas du *quarterback*. Le superhéros (et la *cheerleader* !) perd donc ainsi son aire de jeu, et une partie de sa raison d’être. Ce faisant, il libère aussi, implicitement, le spectateur de son assujettissement au spectacle de l’arène.

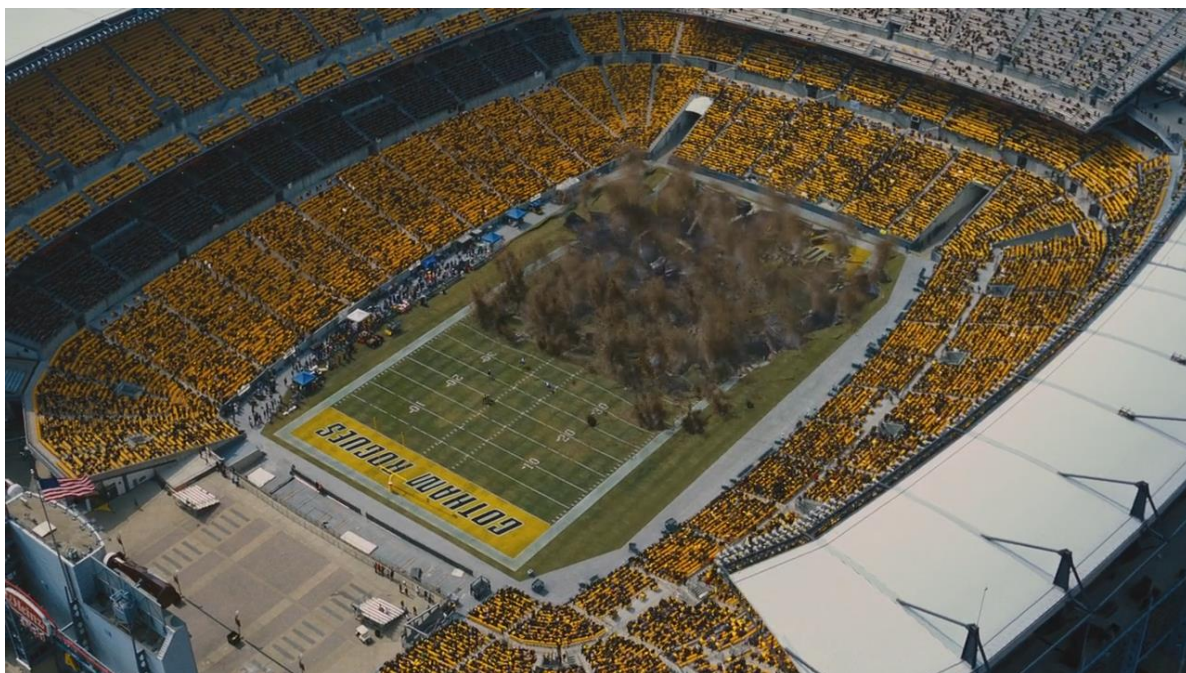


Illustration 79 : Destruction du terrain de jeu du superhéros dans *The Dark Knight Rises* (2012).

Plus de terrain, plus de jeu, plus de spectateurs asservis. Le spectacle du néolibéralisme y perd sa clientèle. Qu’on ne s’y trompe pas, Bane n’est pas un élément étranger à l’Amérique, laquelle recevrait ainsi une menace depuis l’extérieur de ses frontières. « Bane »<sup>386</sup>, dont le nom dans la

---

<sup>386</sup> Bane est surtout un personnage déjà entrevu, sous la forme d’un super soldat allié des méchants, dans *Batman & Robin* (1997). Ce recyclage de quelques silhouettes connues (Bane, Joker, etc.), selon les besoins de l’heure, est toujours assez fascinant.

langue anglaise évoque à la fois « malédiction » et « destruction »<sup>387</sup>, n'est pas un *deus* (ou un *malum*) *ex-machina*. En tant que représentant du *ça*, Bane appartient bien au même espace spirituel, ou au même esprit, que le superhéros/*surmoi*. De la même manière, il est un élément intrasystémique ou intra-idéologique de la société qu'il aide à décrire. En d'autres termes, Gotham City, la capitaliste, porte en germe la gangrène qui la mine. Ce qui nous conduit à la conclusion suivante : si les attentats du 11 Septembre ont bien été une « explosion » catastrophique déclenchée de l'extérieur, ceux que prépare Bane en 2012 constituent une « implosion », « ou un affaissement », au sens que donne Baudrillard à ces termes, c'est-à-dire un éclatement interne du simulacre de l'idéologie, débarrassée de sa substance et emportée par sa propre logique. Ce que résumant à merveille les lignes qui suivent :

C'est très logiquement que la montée en puissance de la puissance exacerbe la volonté de détruire. Mais il y a plus : quelque part, elle est complice de sa propre destruction. Et cette dénégation interne est d'autant plus forte que le système se rapproche de la perfection et de la toute-puissance. Tout s'est donc fait avec une sorte de complicité imprévisible, comme si le système entier, de par sa fragilité interne, entrait dans le jeu de sa propre liquidation, et donc dans le jeu du terrorisme. On a dit : Dieu même ne peut se déclarer la guerre. Eh bien, si : l'Occident, en position de Dieu, de toute-puissance divine et de légitimité morale absolue, devient suicidaire, et se déclare la guerre à lui-même.<sup>388</sup>

#### 2.5.4. Le méchant et le Patriot Act de 2001

Ailleurs, certains méchants endossent une cape de vertu, en profitant perfidement du Patriot Act de 2001.

Jigsaw: You're lucky I came to you with this. That I'm a patriot, just like you. I shit red, white and blue.<sup>389</sup>

Les paroles qui précèdent sortent de la bouche de Jigsaw, le superméchant de *Punisher - War Zone* (2008). Et elles sont symptomatiques de la perte d'influence du superhéros et du glissement

---

<sup>387</sup> Ou le fond *Bain Capital* de Mitt Romney si souvent décrié durant la campagne électorale de l'automne 2012. Mais le lien avec ce dernier a été formellement démenti par Christopher Nolan dans une multitude d'interviews.

<sup>388</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Power Inferno*. Paris: Galilée, 2002, page 16.

<sup>389</sup> *Punisher - War Zone* (2008).

superméchant/superhéros que nous avons évoqué précédemment. Dans ce film, Jigsaw (interprété par Dominic West), se fait arrêter pour blanchiment d'argent sale, l'un des fléaux du néolibéralisme dans le monde superhéroïque d'aujourd'hui. Mais Jigsaw a une monnaie d'échange pour se racheter une vertu. Car il sert simultanément d'intermédiaire à des gangsters russes pour l'importation d'une arme atomique sur le sol américain. Jigsaw vend donc les Russes aux officiers du *Homeland Security*, et repart débarrassé de ses menottes, au grand dam du superflic Frank Castle. Le superméchant patriote repart à ses affaires sales avec la bénédiction des autorités. Ce texte pose donc de manière claire le problème que doit affronter le superhéros moderne : comment faire son travail habituel tranquillement sans subir les conséquences néfastes des oukases de l'administration présidentielle ? Jigsaw impose le patriotisme comme seule et unique vertu, au détriment de toutes les autres. C'est implicitement pour cette raison que Lex Luthor peut ainsi envahir la Forteresse de Solitude de *Superman Returns* (voir point suivant).

Les effets du Patriot Act de 2001 se rencontrent dans d'autres textes, et notamment dans *Max Payne* (2008), qui a l'immense singularité d'être un film noir « blanc ». *Max Payne* baigne en effet dans une neige virginale d'un bout à l'autre de sa diégèse, contrairement aux conventions du genre. Max Payne, rappelons-le, est un policier qui cherche à venger la mort de sa famille, tout comme Frank-Castle/The-Punisher, ci-dessus. On peut voir dans ce chagrin (de Castle ou de Payne) la représentation allégorique de l'Amérique qui a perdu des êtres chers le 11 Septembre 2001. Mais ces deux textes sont surtout intéressants par le portrait manichéen qu'ils dressent de l'Amérique du deuxième mandat de George Bush Junior. Dans le cas de Payne, la blancheur immaculée des « back alleys » est maculée, outre par le sang des victimes des super assassins, par l'ombre portée de ces derniers. Il y a donc inversion des codes couleur habituels, d'autant que les super assassins sont vêtus de noir, et que la foule les appelle les « anges ». Comme dit précédemment, ces super assassins volants rappellent étrangement la silhouette de Batman fondant sur ses proies. Mais le problème est que leurs victimes innocentes sont des gens du peuple, de simples citoyens qui se trouvent de manière inopportune sur leur chemin. Quel rapport avec le Patriot Act ? Le superméchant qui pilote les anges est un militaire, qui travaille, avec une gigantesque société pharmaceutique, à développer un sérum capable de transformer un soldat lambda en super soldat invincible. On reconnaîtra immanquablement au passage un portrait implicite de Captain America. *Max Payne* pose donc de manière très claire le problème des limites de la raison d'état, et dénonce au passage, de manière subtile, les excès de l'Administration Bush.

### 2.5.5. Lex Luthor et l'invasion de la Forteresse en 2006

Le sort qui est réservé à la Forteresse de Solitude est diamétralement opposé dans les deux récits *Superman* (1978) et *Superman Returns* (2006).



Illustration 80 : Dans *Superman Returns* (2006), c'est le méchant qui vient prendre possession de la Forteresse de Solitude, siège traditionnel de la vertu du héros.

L'illustration qui précède montre que la Forteresse de Solitude est envahie par Lex Luthor en 2006. Implicitement le superméchant vient donc polluer la conscience de l'Homme d'Acier. Il vient y dérober la flamme qui anime le superhéros. La dichotomie noir-blanc la plus strictement manichéenne a toujours été un des particularismes de *Superman*. *Superman Returns* a ceci de particulier que le méchant réussit à retourner ce code. Il dérobe les cristaux blancs de Jor-El, qui deviennent rapidement noirs. Il réussit ensuite, grâce aux cristaux et à la kryptonite, à créer un territoire imaginaire, sombre et glauque, au milieu de l'Atlantique. Au final cette reconstruction de la Forteresse de Solitude disparaît dans les flots, sous les yeux d'un Lex Luthor hilare et vêtu tout de blanc.



Illustration 81 : Manteau blanc mais noirs desseins dans une forteresse de solitude maculée... Mais où se cache alors le bouc émissaire ? Images tirées de dans *Superman Returns* (2006).

Dans ce texte, il n'y a pas de bouc émissaire humain visible : il n'y a qu'un superméchant qui a pris une carrure phénoménale depuis sa première apparition sur grand écran en 1978 et qui va jusqu'à envahir le saint des saints superhéroïque. Mais il a aussi changé dramatiquement de coloration

(images ci-dessus), ce qui constitue en soi une observation troublante.

On assiste donc également à une inversion des pôles traditionnels dans le monde de Superman après le 11 Septembre 2001. Les couleurs manichéennes de base que sont le noir et le blanc, habituellement limpides dans l'interprétation que l'on peut en faire, semblent subir un glissement, par rapport à ce que nous avons exposé au point 2.2. Face à un Lex Luthor, plus blanc qu'il ne devrait jamais l'être, Superman apparaît de plus en plus comme un ange déchu à la silhouette noircie. Dès lors le titre *Superman Returns* apparaît comme résolument apte, car il y est effectivement question de retournement. Ce film aurait pu, tout aussi bien, s'appeler *Superman Returned*. Car c'est non seulement de la chute de l'Homme de Fer qu'il est question tout au long de ce film, mais aussi de son retournement, et de la dégringolade des valeurs morales fondatrices qui ont toujours accompagné Kal-El depuis la prémisse exposée en 1978. Simplement ce qui est révélé dans *Superman Returns* l'est *a contrario*, à l'inverse de Batman et Spider-Man, cités plus haut. C'est à dire que Superman, parce qu'il est par nature incorruptible, parce qu'il est Superman comme Odin ou Jupiter sont le Dieu des Dieux, ne peut céder à la tentation de l'ombre comme ses confrères. Superman a beau transpirer, être mouillé, souillé, il ne tergiverse pas. Ce qui est affecté, en revanche, et perverti par la seule présence de Lex Luthor en son sein, c'est la Forteresse de Solitude. La forteresse de glace joue en quelque sorte le rôle d'un bouc émissaire dans cet ultime discours narratif. Lorsqu'elle disparaît c'est l'un des principaux éléments fondateurs du mythe de l'Homme de Fer qui est englouti à jamais. Mais quelle eût été l'alternative si ce fusible-là ne sautait pas ? Que Superman périsse lui aussi ? Que cette figure messianique de l'univers culturel américain<sup>390</sup> suive jusqu'au bout son chemin de croix christique et se sacrifie à son tour pour le mieux-être de la nation ? Il ne s'agirait ni plus ni moins que d'un suicide, car Superman, au fond, c'est aussi la nation elle-même<sup>391</sup>. Une telle issue n'était donc pas envisageable. Mais de tous les films mentionnés dans ce chapitre *Superman Returns* est le plus ambigu. D'une part comme nous venons de le voir il consacre le déclin de la superhéroïtude de Superman au travers de l'anéantissement de la Forteresse de Solitude, que la rédemption finale du film ne restaure pas à son état pré-11-Septembre. D'autre part il fait la part belle à l'autre, Lex Luthor, ce chevalier blanc, capitaine d'industrie, qui est devenu plus crédible en 2006 qu'il ne l'a jamais été en 1978, surtout dans le cadre noir de la nouvelle Forteresse. Décidément il y a quelque chose d'irréversiblement altéré au royaume des superhéros américains. Ce qui était blanc ne l'est plus, ce qui était noir est

---

<sup>390</sup> Comme on le croit généralement, Superman se définit depuis 1938 comme « Truth, Justice, and the American way », mais en fait la citation revient à Lois Lane dans *Superman* (1978).

<sup>391</sup> Citation de Bryan Singer reproduite sur de multiples medias : « This isn't just any comic book character. Superman is America. He's as iconic as it gets. »

peut-être blanc. En fait ne nous leurrions pas : c'est la noirceur de la Forteresse de Solitude qui rend contrastivement le méchant plus blanc. Tout est donc relatif.

### 2.5.6. Arrêt sur un personnage : la mort du Joker en 1989 et 2008

A trente années de distance le personnage de Batman a évolué considérablement dans son décor et son contour. Conformément à la lettre de son nom, il est représenté comme un vampire en 1989. Il est même pendu par les pieds dans le prélude, alors que ses victimes non innocentes, et pas franchement menaçantes, développent des mimiques et de vains rictus que l'on pourrait qualifier d'expressionnistes. Tim Burton place son protagoniste dans ce hameau gothique en noir et blanc digne de Murnau qu'est Gotham City, avec des teintes à dominante grise<sup>392</sup>, et des gratte-ciels aux lignes hyperverticales fuyant vers le ciel qui rappellent la Sagrada Família d'Antoni Gaudí. Batman y apparaît entouré de gargouilles, confirmant l'inspiration hugolienne de son personnage<sup>393</sup>, scrutant le mal qui s'étale à ses pieds comme une bête de proie, mais aussi, en corollaire, comme un être craintif tenant les humains à distance. Clairement ce premier Batman est un prédateur - ce que Superman avant lui n'était pas - dans une époque qui situe Wayne Enterprises aux commandes de l'économie. Face à lui nous observons une circonstance tout à fait remarquable : Batman n'a pas seulement un, mais deux super-ennemis, soit d'une part Carl Grissom ; et d'autre part le Joker. Selon l'axiome que nous avons défini préalablement, la richesse américaine de l'heure semblerait donc se décliner en deux variations : la puissance économique, comme au temps de Superman ; et le monde du spectacle, qui fait une entrée remarquée dans l'univers superhéroïque, à une époque où la Maison Blanche est occupée par un acteur. De fait, *Batman* (1989) va osciller entre ces deux pôles, tantôt ombre, tantôt lumière. Et l'on a donc deux représentations du pouvoir américain qui cohabitent sans jamais se heurter l'une à l'autre, comme le font nuit et jour, ou bien lune et soleil. Au final, nous constatons que l'Amérique du spectacle, hyperréelle au sens baudrillardien du terme, se révèle supérieure<sup>394</sup>, dans sa puissance, à l'Amérique industrielle, puisque le Joker survit, quand Grissom disparaît<sup>395</sup>. Et il est passé maître dans l'art d'utiliser les médias, et la télévision en

---

<sup>392</sup> *Nosferatu le vampire (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens)*, et donc : « Symphonie du Gris » dans son titre original), film muet allemand de Friedrich W. Murnau, 1922.

<sup>393</sup> Les parallèles entre l'univers de Batman et *Notre Dame de Paris* (1831) ou bien *l'Homme qui rit* (1869) sont nombreux. L'imagerie de Victor Hugo a manifestement inspiré les dessinateurs de *comics*.

<sup>394</sup> Conclusion obtenue à travers une arithmétique simple : Carl Grissom est rapidement assassiné par Napier/Joker, dans une scène qui tient plus d'un spectacle de Buffalo Bill que d'une exécution de la pègre. Ne reste, dans le cœur du récit, que le Joker.

<sup>395</sup> Nous avons une construction analogue dans les trois *Batman*.



particulier, pour arriver à ses fins maléfiques. Effectivement, au niveau de la communication, Batman consacre le passage de la toute-puissance de la chose écrite, apanage de Superman, à la chose montrée, et au domaine de l'image. Pour reformuler ce qui précède, le *ça* freudien trouve donc en 1989 non pas une seule, mais bien deux émanations. La puissance ne se suffit pas à elle-même : elle se met également en scène (et en lumière), ce qui constitue en soi une mise en abyme au sein du texte superhéroïque. Nous avons affaire à la puissance, et à l'image de la puissance. Et ladite image, comme évoqué ci-dessus, vaut plus que ce qu'elle représente. Pour nous résumer, nous avons à l'écran en 1989 un bouffon expressionniste<sup>396</sup> au costume bigarré (illustration ci-dessous, à gauche), dont le superhéros ne fait au final qu'une bouchée. La menace n'est pas crédible tant le personnage est avant tout jouissif, guidé par un principe de vie, comme le Clown Paillasse de la *Commedia dell'Arte*. Il n'est qu'un pantin pathétique facile à contrer.



Illustration 82 : Les deux visages bien distincts du Joker en 1989 et 2008

A vingt ans de distance le mental du Joker opère un virage à 180 degrés. Batman, habitué à instiller la peur, est médusé face à ce Joker occupé à faire exploser les corps, les conventions et au final les institutions. Le personnage du Joker est tout entier *Thanatos*, et non plus *Eros*<sup>397</sup>, comme précédemment. Car le Joker de *The Dark Knight* est guidé par le seul désir de mort (*Todestrieb*). Il ne désire que sa fin et celle de la civilisation qui l'a vu naître, comme le résume le majordome de Bruce Wayne :

Alfred Pennyworth: Well, because he thought it was good sport. Because some men

<sup>396</sup> Le personnage du Joker aurait pour modèle, aux dires de Bob Kane, Bill Finger et Jerry Robinson, co-créateurs du personnage originel, le comédien allemand Conrad Veidt, dans *L'homme qui rit* de Paul Leni inspiré du roman éponyme de Victor Hugo (1869). Mais l'imagerie contenue dans les premiers *Batman*, notamment celle du beffroi, renvoie également à une œuvre plus ancienne : *Notre Dame de Paris* (1831).

<sup>397</sup> Les deux concepts *eros* et *thanatos* appartiennent à la théorie freudienne des pulsions humaines, et plus exactement aux première et deuxième théories, du début du vingtième siècle, depuis la libido jusqu'aux pulsions de vie et de mort. Le Dieu *Thanatos* personnifie la mort. Fils de *Nyx* (Nuit), *Thanatos* est également le frère jumeau d'*Hypnos*, personnification du sommeil. Par opposition *Éros* est le dieu de l'amour et de la vie.



aren't looking for anything logical, like money. They can't be bought, bullied, reasoned, or negotiated with. Some men just want to watch the world burn.<sup>398</sup>

Symptomatiquement aucune figure féminine n'apparaît à ses côtés, alors que le Joker de 1989 était entouré de jolies femmes, affirmation tangible d'une libido fonctionnelle et d'une pulsion de vie forte. Le personnage du Joker interprété par Jack Nicholson se complaisait dans la perpétuation de son environnement économique, également gage de conservation de l'espèce. Il était mu par l'appât du gain et le seul changement qu'il souhaitait apporter à la société était celui de son enrichissement personnel. En comparaison, le Joker de 2008 est un nihiliste, un amoureux de la dissolution, lui qui fait un *auto da fé* du gigantesque tas de billets verts qu'il a dérobés à la pègre. L'argent ne l'intéresse pas. Il est à l'image d'un trou noir, qui absorbe toute matière environnante et ne restitue que vide. L'un est viscéralement organique et matérialiste ; l'autre prône le retour à l'inorganique en réduisant la matière à néant. Ce que Batman doit combattre dans *The Dark Knight*, c'est donc le principe de désintégration, un principe qui est implicitement contenu dans le superhéros autant que dans le superméchant. Il devient par là même un garde-fou qui vise à prévenir la civilisation américaine, et son idéologie dominante, de son suicide.

Rappelons-nous la fin des deux films, semblables dans leur conclusion (la mort du Joker), mais pas dans leur déroulement. En 1989 Jack Nicholson cherche à fuir le beffroi de l'affrontement final par les airs. Un hélicoptère piloté par ses sbires évolue au-dessus du beffroi, prêt à le hisser à bord. Le Joker choisit la fuite par le haut, et donc la vie. En 2009, Heath Ledger tente d'entraîner Batman dans sa chute, qui est inéluctable. Ce Joker-là choisit la fuite vers le bas, et donc la mort, sans un cri, ou la moindre manifestation de révolte. La différence entre ces deux scènes est donc particulièrement édifiante : d'un côté, les hauteurs, la légèreté et la vie ; de l'autre, la gravité et la mort, près de trente ans plus tard. Batman n'est pas foncièrement différent d'un film à l'autre. C'est le Joker qui donne la tonalité de la scène, et pas l'inverse. Le profil de Batman dans *Batman* (1989) reste similaire à celui de Batman dans *The Dark Knight* (2008) dans cette dernière séquence, la mort du superméchant rendant son verdict habituel de soulagement cathartique. Mais ce qui est en revanche inhabituel, et donc signifiant, c'est la manière dont son ennemi le déséquilibre avant cette résolution. Avant ce *happy ending* formulaique, l'effet produit par le Joker 2008 conduit Batman à modifier sa nature profonde invariante. Le Joker le pousse à l'action plus qu'il ne le fait jamais en 1989. En l'obligeant à des actes de violence il influe de manière dramatique sur le

---

<sup>398</sup> *The Dark Knight* (2008).

superhéros et tout le mythe qu'il représente. En conséquence tout spectateur se reconnaissant dans la silhouette du superhéros, dans ce rêve collectif qu'est l'espace intradiégétique du film, est conduit par réflexe mémétique à partager son malaise et à le faire sien.

### 2.5.7. *X-Men - The Last Stand* (2006) et la disparition du surmoi



Illustration 83 : *X-Men - The Last Stand* (2006) inverse les codes couleur manichéens traditionnels. Le ça y est vêtu de blanc, alors que le surmoi doit se draper de noir. Il s'agit d'un glissement récurrent dans les films de superhéros à partir de 2005.

Nous savons qu'au-delà des éléments psychologiques évoqués au point 2.3.4, le Professeur Xavier des *X-Men* est la représentation du bien, et Magneto le représentant du mal. Ce qui n'était pas forcément le cas autrefois. A leur naissance sur papier dans les années 1960, chacun représentait une facette de la lutte pour les droits civiques : le Professeur non-violent en tant que Martin Luther King, Jr. et Magneto en tant que Malcolm X. Le rêve de Charles Xavier d'un monde où mutants et humains pourraient coexister en paix fait d'ailleurs écho au fameux « J'ai fait un rêve » du Pasteur King. Les premiers *X-Men* au cinéma se placent sensiblement sur le même terrain, comme nous l'avons vu plus tôt, l'accent étant mis principalement sur les femmes et minorités à la fin du vingtième siècle. Ces deux militants étaient donc capables de vivre dans une paix toute relative, à la recherche d'un but commun.

Les films d'après 2005 les opposent foncièrement. L'image ci-dessus est saisissante en ce qu'elle inverse elle aussi les codes couleur que nous avons définis précédemment. Mais *X-Men - The Last Stand* (2006) va encore plus loin sur ce terrain. Magneto réussit à détourner un des piliers de l'équipe du Professeur : l'emblématique Jean-Grey/Phoenix, la plus douée et la plus puissante des X-Men. L'affrontement final du titre a lieu sur l'île d'Alcatraz, modèle réduit d'une ville sous contrôle, où des militaires aident la firme Worthington à fabriquer un sérum (encore une fois) pour enlever aux mutants leurs pouvoirs. L'épisode voit la mort du Professeur Charles Xavier, dont

l'enveloppe charnelle vole en éclats sous l'effet des attaques de Phoenix. On retrouve dans cette séquence le même thème de l'explosion et de la dispersion que l'on constate dans de nombreux textes superhéroïques après 2005.

Le décès (passager, comme toujours dans ce genre de récit) de Charles Xavier peut se voir au plan symbolique comme la défaite de la raison modérée sur la passion débridée. Il est avant tout le signe d'une perte d'équilibre. Mais ce que défendent au fond Magneto et Phoenix, ce sont en fait les libertés individuelles et le droit à la différence, dans une Amérique paranoïaque qui ne les reconnaît plus. Le film se termine par une partie d'échecs où seul Magneto est présent, comme si le *ça* avait réussi à défaire le *surmoi* dans cette bataille titanesque de l'inconscient. Au demeurant, cette mort constitue une très mauvaise nouvelle pour l'équilibre psychologique des mutants lui survivant. Car, sans principe de refoulement suffisamment fort pour contrecarrer les désirs excessifs du *ça*, les personnages des *X-Men* sont des candidats désignés aux épisodes psychotiques.

Le film qui suit, *X-Men - First Class* (2011), évite de revenir sur cet aspect majeur, irrésolu, de l'évolution de la franchise. Il s'agit d'une « prequel » et non pas d'une suite, dans laquelle les mutants vont défaire l'ennemi héréditaire de l'Amérique, un Nazi qui cherche à provoquer une guerre entre les USA et l'URSS, en 1961. Cette intrigue nostalgique, on le constate, ramène donc les mutants sur des terrains thématiques moins ambigus, et les regroupe au sein de la CIA, selon un principe d'unité nationale, pour la paix du monde.

### **2.5.8. Le *moi* hystérique des années 2008 à 2012**

Comme nous venons de le voir sous des angles multiples, les glissements dans l'esprit des superhéros sont très sensibles depuis 2001. On trouve souvent les personnages premiers à un endroit symbolique qu'ils ne sont pas censés occuper, comme s'il existait une structure de surface ne correspondant pas au fond de ce que nous pourrions appeler, psychanalyse oblige, « l'esprit du récit superhéroïque ». Nous pouvons représenter cette dualité à l'aide d'un seul schéma, de notre conception, que nous proposons ici.

Dans le cadre du modèle de base de 1978, que nous avons introduit à la page 205, chacun des trois personnages principaux, Clark Kent, Lex Luthor et Superman, sont effectivement à leur place dans le triangle freudien. Dans une première roue, nous avons coloré le principe de plaisir en rouge, celui de la retenue ou du refoulement en bleu, et laissé le jaune pour le superhéros à la ville, qui constitue le point d'équilibre de l'individu, soit donc un point mort, ou neutre, entre jouissance et mesure. Une roue intérieure nous renseigne sur la fonction freudienne de ces trois pôles (*moi*, *ça*,

*surmoi*), selon l'argument que nous avons développé au point 2.3.3. Notons qu'en 1978, il y a complète adéquation entre les principes de vie et les pôles freudiens.

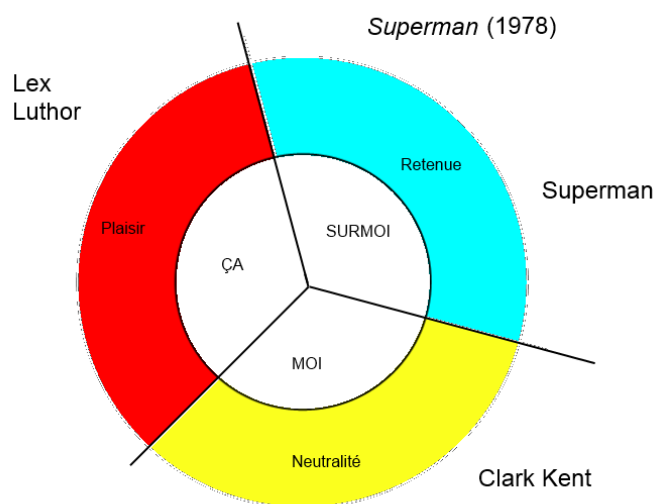


Illustration 84 : Structures profonde et superficielle de *Superman* (1978)

En revanche, ce n'est plus le cas pour un film comme *Iron Man 2* (2010), où structure superficielle et structure profonde de l'esprit du récit superhéroïque ne se correspondent plus. Nous en proposons l'articulation suivante, pour laquelle nous avons dû tourner la bague des couleurs de 33%, de manière à faire coïncider personnages et principes de vie :

Ce qui signifie que le principe de plaisir de ce texte plus récent est dévolu au *moi* ; le *surmoi* apparaît en retrait, dans une position neutre ; le *ça* est en position de retenue, jouant implicitement le rôle du *surmoi*. Paradoxalement, le superméchant de ce film est donc Tony Stark, fêtard invétéré, qui gâche son énergie en vain, à la recherche d'hypothétiques lignes directrices que lui aurait léguées son père défunt. Le robot *surmoi* (automatisme hérité du père) est donc en *stand-by*, en attente d'instructions claires. Ce qui signifie qu'au final, selon une lecture psychanalytique stricte, le superhéros profond d'*Iron Man 2* (2010) est le méchant de surface, Ivan Vanko.

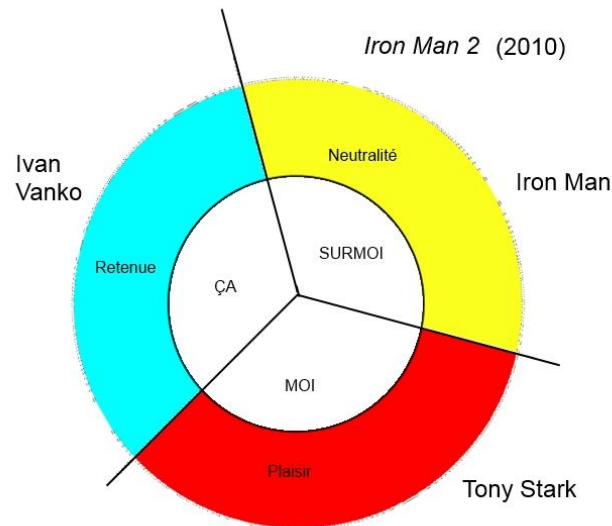


Illustration 85 : Structures profonde et superficielle de *Iron Man 2* (2010)

*The Green Hornet* (2011) pourrait être représenté selon un diagramme tout à fait comparable. Britt Reid (interprété par Seth Rogen), qui se définit comme fils avant toute chose, y gâche son existence à ripailler et forniquer sans discrimination, alors que le méchant Chudnofsky (Christoph Waltz) ne cesse de se poser des questions existentielles, drôles, mais fondamentales. Chudnofsky ratiocine autant qu'il assassine. Le *moi* traditionnel jouit, alors que le *ça* s'interroge. Ce qui fait de Reid le représentant du *ça*, et de Chudnofsky le *surmoi*. Quant au (véritable) frelon vert, il est en fait jaune de peau, comme Kato (Jay Chou). Ce serviteur oriental est inexplicablement assujéti aux caprices de son vaurien de maître, qu'il surpasse pourtant intellectuellement et physiquement. Le *moi* traditionnel, savamment neutre, c'est bien lui. Il y a donc de quoi y perdre son latin.

D'autant que ces diverses observations nimbent le superméchant d'un halo considérable.

### 2.5.9. L'aura du sociopathe

L'affaiblissement de la fonction de refoulement dans le triangle freudien de base, dont il a été question dans ce chapitre, se double d'une attraction forte exercée par le superméchant, que nous avons aperçu paré des plumes de la vertu dans les quelques illustrations qui ont précédé.

S'appuyant sur une observation à la loupe de quelques séries TV<sup>399</sup>, Adam Kostko attribue ce retournement majeur à la faillite du contrat social, dans la crise économique ambiante. Le sociopathe (ou psychopathe ?) est le seul à tirer son épingle du jeu dans un tel contexte, et il représenterait, par conséquent, un modèle alternatif en dehors des sentiers battus, pour la majorité des gens.

Cette remarque vaut également pour le cinéma superhéroïque. Les actualités de ces dernières années ont montré à quel point un personnage comme celui du Joker pouvait exercer une fascination malsaine sur des esprits faibles. La silhouette d'un superméchant pulvérisant le système qui l'opprime est séduisante, en ce qu'elle a de symboliquement libérateur pour les foules opprimées. Force est également de constater que, ce faisant, ledit méchant joue en cela le rôle du gentil, qui est avant tout censé corriger les excès du système sur lequel il veille. Il est question ici de justice sociale. C'est à ce niveau que le superméchant gagne en blancheur, là où le superhéros la perd. Cet inversement des pôles peut aussi trouver sa source et sa raison d'être dans le second mandat de George W. Bush, période durant laquelle le président américain a développé une rhétorique absolutiste, le « Bushspeak », opposant les USA, détentrice du bien, au reste du monde, siège du mal, dans une spirale infernale de violence. *The Dark Knight* (2008), qui montre un Joker à la fois terrifiant et séduisant, en est une bonne illustration. Douglas Kellner estime en effet que le totalitarisme de ce « discours du mal » a détourné le monde de l'Amérique, et donné à Ben Laden l'aura d'un superhéros :

But demonizing terms for bin Laden both elevate his status in the Arab world as a superhero who stands up to the West, and angers those who feel such discourse is insulting. Moreover, the trouble with the discourse of "evil" is that it is totalizing and absolutistic, allowing no ambiguities or contradictions. It assumes a binary logic where "we" are the forces of goodness and "they" are the forces of darkness. The discourse of evil is also cosmological and apocalyptic, evoking a cataclysmic war with cosmic stakes. On this perspective, Evil cannot be just attacked and eliminated one piece at a time, through incremental steps, but it must be totally defeated, eradicated from the earth if Good is to reign. This discourse of evil raises the stakes and violence of conflict and nurtures more apocalyptic and catastrophic politics, fuelling future cycles of hatred, violence, and wars.<sup>400</sup>

<sup>399</sup> KOSTKO, Adam. *Why We Love Sociopaths a Guide to Late Capitalist Television*. Winchester, U.K.; Washington, USA: Zero Books, 2012. Les personnages références sont essentiellement Eric Cartman dans *South Park*, Don Draper dans *Mad Men*, Dexter et House dans leurs univers respectifs.

<sup>400</sup> KELLNER, Douglas. « Bush and bin Laden's Binary Manicheism: The Fusing of Horizons. », *Graduate School of Education & Information Studies*, UCLA, sans date. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/bushandbinladensbinarymanicheism.pdf>.

La remarque de Kellner concerne clairement le monde arabe, bien sûr. Mais sa portée ne peut-elle être plus globale ? Car, dans la culture populaire, comparer le Joker à Ben Laden ne paraît pas complètement insensé.



Illustration 86 : Des sosies que tout oppose. Vraiment ?<sup>401</sup>.

Pour clore ce chapitre, nous aimerions commenter brièvement le diptyque ci-dessus, qui représente les acteurs Heath Ledger et Joseph Gordon-Levitt, et montre à quel point leur ressemblance est flagrante. Ce coq-à-l'âne virtuel, que nous plaçons (peut-être indument) dans l'esprit de Christopher Nolan, représente une sorte de continuité symbolique dans leur apparition successive à l'écran, en 2008 et 2012<sup>402</sup>. De tels phénomènes ne sont jamais le fait du hasard.

Le hiatus, en la matière, est que Ledger a joué le rôle marquant du Joker, rôle pour lequel il a récolté un oscar, et que Gordon-Levitt joue celui de Robin, successeur de Batman, dans *The Dark Knight Rises* (2012). C'est dire que leurs rôles respectifs dans les deux textes sont aux antipodes l'un de l'autre. Ou est-ce vraiment le cas ? *The Dark Knight Rises* (2012) consacre la disparition de Batman, qui est en totale inadéquation avec son époque, postindustrielle, postmoderne, prélude à l'effondrement (éventuel) d'un capitalisme vacillant. Robin représente l'avenir. En cela il est la face humaine et convenable du Joker, et son prolongement logique.

<sup>401</sup> ANONYME. « Les sosies au cinéma : Qui est qui ? », *Première*, 19 septembre 2009. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.premiere.fr/Cinema/Photos/Reportages/Les-sosies-au-cinema-Qui-est-qui-2047584/Heath-Ledger-et-Joseph-Gordon-Levitt>.

<sup>402</sup> *The Dark Knight* (2008), et *The Dark Knight Rises* (2012).

### 2.5.10. Conclusion

Nous avons ici observé que le méchant, et donc le mal, a pris une importance considérable dans l'univers superhéroïque après 2005. Cette montée en puissance est inversement proportionnelle à l'affaiblissement du superhéros (et donc du *surmoi*), et de ses repères traditionnels. Le résultat est la représentation d'un monde qui marche sur la tête, un monde sens dessus dessous qui érige le vice en vertu, aidé en cela par les diktats d'une administration américaine qui préfère les vertus du patriotisme à celles de la raison et de la justice sociale. Le déclin est ici parfaitement visible, en ce que les textes étudiés favorisent le superméchant en lieu et place du superhéros.



## 2.6. Conclusion de la deuxième partie

Le cinéma superhéroïque des années 2005 et suivantes est marqué par des codes couleur indiquant une perte de lumière et de rayonnement depuis la fin des années 1980. Cette noirceur est faite d'inquiétude et de paranoïa, comme nous venons de le voir. Non seulement le superhéros broie du noir, conscient que son image de marque (autant que ses idéaux) est en péril, mais, plus il déprime, plus le superméchant gagne du terrain.

Le danger ultime est bien que le superhéros régresse, tant son innocence est maculée, et tant le superméchant tend à se parer des oripeaux démodés de la vertu, encouragé en cela, dans la réalité, par une politique américaine obsédée par la protection de son espace national. Il va donc jusqu'à s'inventer un double maléfique qu'il farde du vice qu'il ressent profondément en lui, pour jeter ce bouc-émissaire du haut des tours et sauver la cité. Mais cette solution, si elle est louable, n'est qu'un pis-aller. Nous estimons en effet qu'il y a déclin majeur sur ce seul terrain de la psyché du superhéros, où le *ça* parvient à s'imposer, face à un *surmoi* impuissant à réagir.

Il y a également un autre danger, sur le plan psychosocial, qui est celui que nous qualifierons de la beauté du diable. Ce danger est que le concept intradiégétique du *copycat*, quidam et double mimétique du superhéros, se transfère désormais au superméchant, lequel deviendrait alors le modèle à suivre pour l'imitateur (à la place du superhéros), et que ce dernier quitte l'imaginaire pour rejoindre le monde réel. Il s'agit d'une confusion entre réel et imaginaire, que Lawrence et Jewett appellent l'effet Werther<sup>403</sup>. La fusillade d'Aurora en juillet 2012, par un adorateur fanatique du Joker de 2008, est l'illustration parfaite de cette « image pousse-au-crime » dont parle le magazine *Télérama*<sup>404</sup>.

Il nous reste maintenant à observer le superhéros dans son cadre politique, c'est-à-dire dans la ville et dans ses rapports avec les autorités qui l'habitent, et à évaluer le monde qu'il lui faut sauver au vingt-et-unième siècle.

---

<sup>403</sup> LAWRENCE, John Shelton, et JEWETT Robert. *The myth of the American superhero*. Grand Rapids, Mich.: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002, pages 9-10. Werther est le personnage du roman épistolaire de Johann Wolfgang von Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther (Die Leiden des jungen Werthers - 1774)*, qui se suicide en raison d'un amour non réciproque. Mais le concept du « Werther Effect », dont la première utilisation revient au sociologue américain Dave Phillips dans les années 1970, recouvre également le principe d'émulation qui va tendre vers le bien. Dans l'absolu, le spectateur aurait donc le choix entre les deux pôles, le superhéros ou le superméchant.

<sup>404</sup> CERF, Julienne, FERENCZI, Aurélien et STRAUSS, Frédéric. « Batman crève l'écran », *Télérama* n° 3264, du 4-10 août 2012, pages 17-19.

## **Partie 3. Superpolitique(s)**

---

### 3.1. Introduction à la troisième partie

Comme son titre l'indique, cette partie livrera une analyse politique des textes superhéroïques du corpus, et traitera du déclin du superhéros dans ses relations avec tout ce qui n'est pas lui, dans son environnement intradiégétique, qu'il s'agisse de choses ou de gens, dans la ville et le monde.

Nous observerons tout d'abord le superhéros dans la cité qui constitue le théâtre de ses opérations, et qui est aussi le centre de l'idéologie dominante des films superhéroïques. Le superhéros est idéologie, à travers la ville. Il est vecteur d'une idéologie dont le siège est la ruche capitaliste. Or, celle-ci a beaucoup changé en quelque trente années. La ville de 1978, était avant tout New-York. Celle du vingt-et-unième siècle est autre, plus globale qu'américaine. Elle a été agressée en 2001. Elle est constamment menacée dix ans plus tard. Et, comme nous le verrons enfin, elle n'est plus qu'un simulacre idéologique dépourvu de caractéristiques nationales, jusqu'à la ville fantôme, abstraction la plus pure, du film *The Lone Ranger* (2013), qui met en images la faillite du système et en anéantit l'espoir.

Nous nous pencherons ensuite sur les relations du superhéros avec les autorités, et notamment avec la presse et avec la justice, deux pouvoirs majeurs de la ville superhéroïque. Enfin, nous utiliserons le tamis critique fourni par la « théorie du dernier homme », de Francis Fukuyama, pour analyser le cadre sociopolitique de la superhéroïtude de 1978 à nos jours. Nous observerons les relations, généralement dépourvues d'ambiguïté, entre le superhéros et le pouvoir politique, et verrons comment le superhéros est passé d'une position modérée, dans le spectre politique d'une société capitaliste, à une position totalitariste ensuite. *The Dark Knight* (2008) est la meilleure illustration de cet état de fait, puisqu'on y voit un Batman réduit à un rôle de préteur (et non plus de simple censeur), et les deux *Iron Man* révèlent également des relations ambiguës entre le superhéros et l'armée, laquelle sert à réprimer les manifestations populaires autant qu'à défendre la ville des agressions extérieures. A l'autre bout du spectre, *Avatar* (2009) propose une alternative utopiste au superhéros pseudo-fasciste de *The Dark Knight Rises* (2012).

Dans un dernier volet, nous examinerons l'amnésie foncière du superhéros, qui le conduisait précédemment à vivre dans un présent perpétuel dépourvu de repères historiques. Mais ce que montrent quelques productions du vingt-et-unième siècle, c'est une prise de conscience du monde alentour, dont on pourrait attribuer la cause aux événements du 11 Septembre. L'appréhension d'Al Qaïda n'y est qu'une peur floue, sans forme fixe, assez en rapport avec une orientalisation de certains récits superhéroïques de ce siècle. On constate simultanément un retour nostalgique à certaines périodes clés de l'histoire américaine (et notamment la Seconde Guerre mondiale), et des

valeurs sur lesquelles le superhéros pourrait se recalcr. Mais l'entreprise n'est pas aisée, d'autant que le monde dans lequel évolue le superhéros moderne est protéiforme, et qu'une coloration trop américaine de cette icône globale nuirait aux résultats commerciaux des films en question en dehors de l'Amérique. Ce thème a été évoqué à de multiples reprises dans le cours de ce travail : le superhéros américain est devenu apatride. Nous terminerons cette dernière partie par une chronologie de la superhéroïté en regard de l'histoire américaine des trente dernières années.

## 3.2. La ville, a land of (lost) opportunity moderne

Watching the new Spider-Man movie, one thing becomes clear very quickly: the star of this show is not Tobey Maguire. The star is New York City.<sup>405</sup>

### 3.2.1. Introduction

La ville superhéroïque a subi, depuis 1978, une évolution sensible, et en aucun cas pour le meilleur. En 1978 elle est un environnement contrôlé par un superhéros omnipotent. Elle catalyse à elle seule l'idéologie capitaliste, comme nous allons l'évoquer dans ce chapitre. Elle est hyperverticale, quelquefois dystopique, et souvent spectaculaire. Comme l'observe Dan Hassler-Forrest, les années Batman la transforment en parc d'attraction hyperréel, et elle ne redeviendra réaliste, mais aussi internationale, qu'à partir de 2005. Dans cette ville moderne d'après le 11 Septembre le superhéros a perdu de la hauteur autant que de sa superbe. Il a le mal des cimes : symptôme implicite de la crainte d'une attaque venue d'ailleurs. Sa ville aux immeubles décapités est assiégée par ces « aliens », si différents des hordes d'immigrants qui l'ont construite. Le complexe d'infériorité qui s'ensuit, face à l'*opportunity* perdue, amène à se demander si le superhéros des années 2010 n'a pas fui la politique décadente de la ville, et s'il n'est pas ailleurs, dans le sillage de la globalisation, en dehors des frontières de l'Amérique.

### 3.2.2. La ville superhéroïque et ses enjeux

La ville occupe un rôle central dans les récits de superhéros américains. Batman fond sur ses proies depuis le sommet des gratte-ciels ; Superman vole à leur hauteur. Le superhéros domine traditionnellement la ville de toute sa stature. Sa position haute est l'épitomé du rêve américain. La ville revêt donc une extrême importance dans tout texte superhéroïque. Elle est un personnage à part entière. Elle est la star du film, au même titre que le superhéros, comme le suggère la citation du journaliste Chip Kidd, en amorce de cette partie. Quant à ses habitants, dès lors, ils ne sont qu'accessoires. Ce que Scott Bukatman exprime ainsi en 2009 :

---

<sup>405</sup> KIDD, Chip. « New York Superheroes; a Tale of Three Cities ». *New York Times*, 19 Mai 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2002/05/19/nyregion/new-york-superheroes-a-tale-of-three-cities.html>.

Superhero narratives retained some of the "victim narrative"—victims are, after all, the superhero's raison d'être. But the emphasis isn't on the victims; it's on the daily adventures of the brash young heroes. Lois Lane does become something of a perpetual victim, but she's actually a very modern woman: a risk-taker, independent, a Hildy Johnson for the funny papers. For the most part, the victims are props, part of the metropolitan landscape, something to be rescued and forgotten;<sup>406</sup>

Ainsi donc les habitants de la ville, principalement les victimes, ne seraient que des pions nécessaires, mais non suffisants, au récit superhéroïque. Ce qui importerait donc avant tout, c'est la mobilité du protagoniste dans le cadre de son espace vital. La position du superhéros dans la ville, et la valeur symbolique de ce placement, sera donc notre principal argument de ce chapitre. Car, sur ce point, il nous apparaît que les choses ont bien changé dans la première décennie du nouveau siècle.

Comme le souligne Scott Bukatman dans un autre texte, le superhéros américain habite le plus souvent dans les villes<sup>407</sup> : « He is an urban dweller, because that's where the criminals are »<sup>408</sup>. La cité est en effet très souvent présentée sous son plus mauvais jour, comme un lieu de braquages, de vols, de corruption, de manigances et de crimes. Il s'agit d'une ville nord-américaine commune, jusque dans ses bas quartiers. Pour paraphraser Jason Bainbrige, les superhéros sont des êtres extraordinaires opérant dans un décor ordinaire<sup>409</sup>. Bien sûr les contours de ce décor sont magnifiés, comme l'est tout élément d'une narration superhéroïque, et le trait souvent forcé, donnant une caricature de l'idéologie en place, comme le fait remarquer William Uricchio :

Gotham City seems ideologically skewed, locked forever by the origin story into a place of property crime, where the extraordinarily wealthy Bruce Wayne disguises himself to combat obsessively the most trivial of transgressions. Sometimes crime serves as the vocabulary of his equally obsessed counterparts (the Joker, Riddler, Penguin, etc.). In many of these narratives, Gotham provides little more than a generic urban backdrop against which grandiose rhetorical flourishes compel spectacular scenes of confrontation. But at other times, Gotham's dark passages and anonymous urban canyons are home to far more familiar notions of transgression: crimes against property and threats to life and limb. In those narratives - populated not by supervillains but by nameless crime bosses, thugs, and petty criminals like those responsible for the death of

<sup>406</sup> BUKATMAN Scott. «Secret Identity Politics », in NDALIANIS, Angela (Dir.). *The Contemporary Comic Book Superhero*. New York: Routledge, 2009, page 119.

<sup>407</sup> Wolverine et les X-Men résident quant à eux dans le Comté de Westchester, mais il s'agit d'un épiphénomène.

<sup>408</sup> BUKATMAN Scott. *Matters of Gravity: Special Effects and Supermen in the 20th Century*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2003, page 185.

<sup>409</sup> BAINBRIDGE, Jason. « The role of superheroes in the Marvel and DC Universes », in NDALIANIS Angela (Dir.). *The contemporary comic book superhero*, Routledge, 2009, page 64 et suivantes.

little Bruce Wayne's parents in the origin story - we can find evidence of a preoccupation with property crimes. But this recursive fixation comes with a refusal to address or even suggest that the city itself is a generator of social inequities such as poverty, poor living conditions, inadequate education, corruption, and the absence of opportunity.<sup>410</sup>

La ville est aussi crime contre le système, souvent contre la propriété (citation ci-dessus). Et la lutte contre le crime donne au superhéros sa raison d'être initiale. Admettons-le : la criminalité ne s'affiche pas à la campagne, même si elle s'y cache quelquefois, chez Frank Miller notamment. La ville est ce creuset du capitalisme libéral dans lequel seuls les plus forts survivent, et où se cristallisent les frustrations des non nantis. Dans ce contexte, le superhéros régule les tensions, rééquilibre les échanges en réduisant leur violence, donnant à chacun sa chance, punissant le transgresseur.

La ville superhéroïque a plusieurs noms. Qu'il s'agisse de héros de chez *Marvel* ou de chez *DC Comics*, elle s'appelle Metropolis (Superman), Gotham City (Batman), Starling City (*Arrow*), Central City, mais, au final, ces noms renvoient à un seul et même référent : New York City. C'est d'ailleurs dans une ville de New-York à visage découvert, si l'on peut dire, qu'opèrent les superhéros *Marvel* tels que Spider-Man ou bien *The Fantastic Four*, *Daredevil*, et *Elektra*<sup>411</sup> :

Unlike Superman's Metropolis and Batman's Gotham City, Spider-Man's New York has no secret identity, and that's the key to its distinction. Unlike the haunts of his two super-contemporaries (not to mention the Flash's Star City and Green Lantern's Coast City -- but lead us not into total geekishness), Spider-Man's town is the one we live in, too.<sup>412</sup>

Mais cela a-t-il au fond une véritable importance ? Se référer à une ville fictive semble présenter de multiples avantages, et le détachement affectif n'en serait pas le moindre. On n'aurait sans doute que faire de voir s'écrouler des bâtiments inconnus, victimes des excès pyrotechniques de la

---

<sup>410</sup> URICCHIO, William « The Batman's Gotham City™: Story, Ideology, Performance », in AHRENS, Jörn, et METELING, Arno (Dirs.). *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence*. New-York: Continuum International Publishing Group, 2010, page 120.

<sup>411</sup> La distinction entre les deux maisons d'édition est facile à repérer : New York se révèle sans fard chez *Marvel*, alors qu'elle avance masquée dans l'univers *DC*. Les principales différences entre les deux maisons d'édition sont recensées par AHRENS, Jörn, et METELING, Arno (Dirs.) dans *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence*, op.cit., ainsi que par BAINBRIDGE, Jason, dans l'ouvrage dirigé par NDALIANIS Angela, op. cit.

<sup>412</sup> KIDD, Chip. « New York Superheroes; a Tale of Three Cities ». *New York Times*, 19 Mai 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2002/05/19/nyregion/new-york-superheroes-a-tale-of-three-cities.html>.

production autant que des intentions malveillantes des super méchants. En revanche voir un site connu menacé, puis détruit, implique fortement le spectateur. On passe alors de l'objectif au subjectif. Il y a dans cette destruction, ce spectacle – car c'en est un depuis que les effets spéciaux ont été inventés par Méliès, et depuis que le cinéma est cinéma – quelque chose de profondément dérangeant. Cet affect (voire cet amour) pour la ville est donc nécessaire à la réussite du film, qu'il se situe de manière classique au niveau humain (les protagonistes) ou bien matériel, ce qui est moins courant. Si le spectateur n'est pas impliqué dans le spectacle, si son adhésion affective fait défaut, alors le film ne fonctionnera pas. Ce qui est aussi vrai au quotidien : qu'on réduise en poussière un bâtiment d'Oklahoma City en 1995 et l'Amérique s'émeut ; qu'on renverse les Tours Jumelles en 2001, et le monde entier est secoué de tremblements.

La menace contre la ville doit être vraisemblable pour que le spectateur adhère aux frissons proposés. La conclusion en paraît donc évidente. Peu importe que la cité super héroïque s'appelle Gotham City ou qu'elle s'appelle New York, car au fond le résultat est le même : nous avons dans les deux cas affaire à une représentation de New York City, phare de la civilisation américaine depuis le début du vingtième siècle, mais aussi, au final, ville par excellence du superhéros d'avant le 11 Septembre 2001. New-York devient alors symboliquement une ville-nation à l'ancienne, comme Sparte ou Rome, représentant l'Amérique tout entière, voire le Globe. Et New-York City porte bien droit ce flambeau du côté de Lower Manhattan. Car New-York est avant tout la ville de Wall Street, capitale économique d'un pays qui a dominé le monde durant la majeure partie du vingtième siècle. A lui substituer Los Angeles (pouvoir culturel, surtout cinématographique), Las Vegas (pouvoir ludique) ou Washington DC (pouvoir politique) dans un conte superhéroïque on n'aboutirait pas au même résultat narratif. Nous avons quelques exemples concrets de ces tentatives avec *Iron Man 1 et 2*, ou *Hancock*. C'est le billet vert qui mène la danse mondiale. Et sa résidence n'est nulle part ailleurs au monde qu'à New-York, siège de l'idéologie capitaliste.

Pour le commun des mortels sur la planète Terre, et des générations d'immigrants, New-York est restée jusque dans les années 1950 une porte d'entrée à un monde d'opportunités espérées (*a land of opportunity*) dans lequel le nécessaire pouvait cesser d'être pauvre et pouvait mener à sa guise le reste d'une existence sans faim ni misère. Le fantasme de l'Oncle d'Amérique, pourrait-on dire, pousse ce schéma jusque dans les extrêmes de ces destins dont Hollywood est gourmande. Ellis Island transforme Vito Corleone en Parrain (*The Godfather Part II* - 1974). Cette notion d'*opportunity* est fondamentale à l'idéologie capitaliste américaine. Sans l'espoir projeté d'une vie



meilleure, le système perd de sa « légitimité <sup>413</sup>», et pourrait s'effondrer.

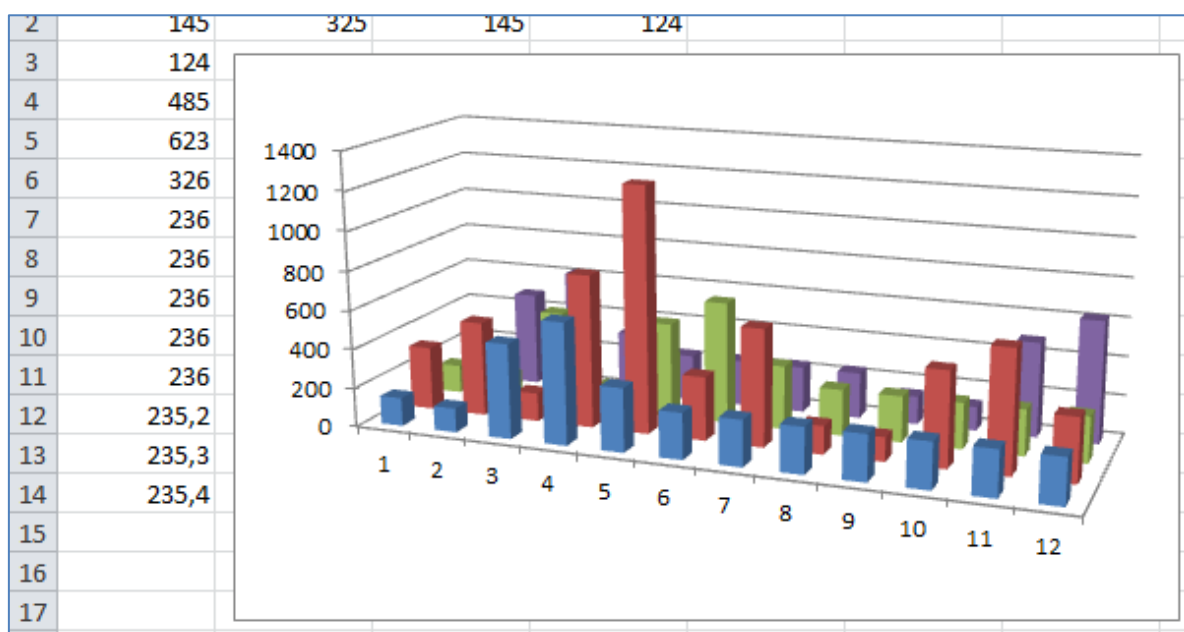


Illustration 87 : Représentation aléatoire, inspirée par Baudrillard, de Manhattan en tant que graphique en 3D d'un tableur.

Au fond cette ville, comme le laisse deviner Baudrillard, est une feuille de tableur (illustration ci-dessus) composée de cellules uniformément quadrillées au sol, affublée d'un graphique vertical en trois dimensions qui reflète la puissance financière de chacune des cellules :

New York est la seule ville au monde à retracer ainsi, tout au long de son histoire, avec une fidélité prodigieuse, la forme actuelle du système et toutes ses péripéties. Il faut donc supposer que l'effondrement des tours – événement lui-même unique dans l'histoire des villes-modernes – préfigure l'aboutissement dramatique de cette forme d'architecture et du système qu'elle incarne. Dans leur pure modélisation informatique, financière, comptable, numérique, elles en étaient le cerveau. En frappant là, les terroristes ont donc touché au centre névralgique du système. La violence du mondial passe aussi par l'architecture, par l'effroi de vivre et de travailler dans ces sarcophages de verre, d'acier et de béton. L'effroi d'y mourir n'y est pas séparable de l'effroi d'y vivre. C'est pourquoi la contestation de cette violence passe aussi par la destruction de cette architecture.<sup>414</sup>

La ville à elle seule représente « ce pays d'opportunité » exemplaire. Et dans ce cadre, les habitants

<sup>413</sup> FUKUYAMA, Francis. *Origins of Political Order: From Prehuman Times to the French Revolution*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 2012, page 9.

<sup>414</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Power Inferno*. Paris: Galilée, 2002, page 13.

ne sont pas seulement les victimes que décrit Bukatman, mais aussi les rouages d'un système économique, qui aspirent à s'élever. Dans le contexte, les trois mille victimes du 11 Septembre, prisonnières du quartier général de l'idéologie capitaliste (ou du « centre névralgique du système », comme l'exprime Baudrillard ci-dessus), sont comme autant de soldats tombés au front d'une guerre économique (ou idéologique) moderne.

### 3.2.3. Metropolis 1978 : un héros dans la ville

Dans le monde des superhéros, *Superman* (1978) est l'exemple le plus flagrant de cette réussite foudroyante que l'on a coutume d'appeler le rêve américain. La planète de Kal-El se meurt, comme une partie de la vieille Europe des années 1930, et ses parents l'envoient seul entamer un voyage qui pourrait être mortel, jusqu'à cette terre de lait et de miel vantée dans toute la galaxie. Comme des millions d'immigrants avant lui le kryptonien Kal-El doit américaniser son nom et Clark Kent naît pour la deuxième fois, porté sur les fonts baptismaux de sa terre d'adoption. Egaré à la campagne pendant ses années de jeunesse il entame une ascension sociale qui le conduit à la Ville avec un grand V, en tant que journaliste conquérant. Il passe donc de Smallville à la Big City, mais aussi de la platitude du Midwest à l'univers en trois dimensions de Manhattan. C'est à New-York que Clark Kent devient Superman (plutôt que l'inverse) et c'est à New-York qu'il acquiert sa toute puissance. La Ville fait Superman, et cela reste vrai pendant la majeure partie du vingtième siècle.

Bukatman estime que la ville de Superman représentait en 1938 un idéal à la Le Corbusier :

Superman has X-ray vision: walls become permeable, transparent. Through his benign, controlled authority, Superman renders the city open, modernist and democratic; he furthers a sense that Le Corbusier described in 1925, namely, that 'Everything is known to us'.<sup>415</sup>

Cette évaluation reste la même quelque quarante ans plus tard. L'adéquation du justicier à la ville de Superman est subtile. Selon Bukatman, Superman humanise de larges zones urbaines grâce à l'utilisation de l'espace. Il domine les gratte-ciels de Metropolis autant que le moindre recoin des blocs d'appartements qui composent la ville par sa vision roentgen dont les rayons X traversent les murs (sur papier tout au moins). Son contrôle de l'espace est total, inexorable, sur des bases qui

---

<sup>415</sup> BUKATMAN, Scott. *Matters Of Gravity: Special Effects and Supermen in the 20th Century*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2003.

rappellent le système panoptique de Foucault<sup>416</sup>. La ville devient alors, à l'instar de la prison de Bentham, un espace clos où Superman joue les garde-chiourmes, à mi-chemin entre Big Brother et les Pre-Cogs de *Minority Report* (2002). Superman implémente *ipso facto* une société de contrôle, au sens deleuzien du terme, tant la superpuissance du justicier s'apparente dans sa démarche au meilleur du totalitarisme, pour le bien de chacun. Fort logiquement, le premier adversaire de Superman en 1978 règne sur un empire souterrain qui échappe au regard omnivoyant de l'homme d'acier. Lex Luthor illustre donc à lui seul l'essence même du terme anglais de « underworld ».

Mais il y a tout de même une différence majeure entre ce Metropolis et les univers dystopique de George Orwell et Philip K. Dick : la lumière. Comme la Statue de la Liberté, Superman est photophore (pour ne pas dire luciférien, au sens étymologique du terme) et son Metropolis ne ressemble pas en cela au modèle original de Fritz Lang (1927). Ou bien alors il en serait le sauveur annoncé, puisqu'il donne à la ville cette translucidité chassant les ténèbres qui dominent ailleurs. Le film était lui-même lumière et élévation, comme le note Geoff Boucher en 2008 :

Richard Donner's "Superman," released in December 1978, was a box-office triumph and critics were, for the most part, cheering right along with the fans. [...] It was by nature a sunny film, sentimental and playful, never embarrassed while soaring with its John Williams score and (literally) with its special effects.<sup>417</sup>

Ce fantasme du tout-voir est palpable plus qu'ailleurs dans le premier Superman de l'ère moderne où la ville ouverte est offerte à l'admiration du monde. C'est en quelque sorte la vitrine de la « démocratie » à l'américaine, modèle de modernisme et d'ordre : l'antithèse de l'entropie ou du chaos. Ce capitalisme omnipotent de 1978, qui fait même plier les dictatures encore en vogue à l'époque<sup>418</sup>, est l'idéologie dominante des années 1980, autant que l'idéologie première du film superhéroïque.

Nous pouvons donner à cette assertion un fondement théorique. A lire Guy Debord, nous

---

<sup>416</sup> FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard (1975).

<sup>417</sup> BOUCHER, Geoff. « The Superman problem: Can he still fly in the 21st century? » *Hero Complex - movies, comics, pop culture - Los Angeles Times*. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://latimesblogs.latimes.com/herocomplex/2008/09/the-superman-pr.html>.

<sup>418</sup> FUKUYAMA, Francis. *The Origins of Political Order: From Prehuman Times to the French Revolution*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 2012, pages 3-4. En 1973, seuls 45 des 151 pays du monde, soit 30%, étaient dits « libres ». A la fin des années 1990, ce pourcentage s'élevait à 80%. Nous noterons enfin, pour la suite de notre raisonnement, qu'en 2009, 5% des pays, tous nouveaux accédants à la démocratie, étaient revenus à un régime autoritaire, ou bien avaient connu une érosion de leurs principes démocratiques.

admettons, d'une part, que « l'idéologie est la base de la pensée d'une société de classes, dans le cours conflictuel de l'histoire.<sup>419</sup> », et, d'autre part, que « le mythe est la construction unitaire de la pensée qui garantit tout l'ordre cosmique autour de l'ordre que cette société a déjà en fait réalisé dans ses frontières.<sup>420</sup> » La conclusion, et dichotomie de base, que nous tirons de ces deux définitions, pour ce qui nous concerne, est donc que le mythe du superhéros est non seulement le vecteur de l'idéologie capitaliste, mais aussi son régulateur, puisqu'il est le garant de l'ordre à l'intérieur de la cité. C'est le sens premier que nous souhaitons donner à la vision panoptique de Superman. Le superhéros est donc, selon nous, un contrôleur (mythe) dans la ville (idéologie)<sup>421</sup>. Cette approche rejoint notre hypothèse, dans la partie précédente, selon laquelle le superhéros est l'artisan du refoulement freudien, vis-à-vis de cet autre vecteur du capitalisme qu'est le superméchante. Par ailleurs, comme le font remarquer Lawrence et Jewett (à propos de l'équipage de *Star Trek*), le superhéros ressemble à « la classe philosophique des « guerriers » de *La République* de Platon, sans propriété privée ni liens familiaux, libérés des tentations matérielles et des exigences d'une vie familiale normale<sup>422</sup> ». Le superhéros est donc, pour ainsi dire, le garant du système politique en vigueur (voir aussi point 3.3.4).

### 3.2.4. La Ville-Parc à Thème des années 1990

La ville superhéroïque des années 90 change. Comme le montre l'illustration ci-dessous, elle est verticale à l'excès, et hyperréelle dans son industrialité. La hauteur hyperbolique de ses bâtiments est à la mesure du capitalisme triomphant de l'ère reaganienne. En corollaire, le superhéros de cette ville n'est plus un *self made man* : c'est un héritier, un fils spirituel des Vanderbilt, Kennedy, Ford ou Rockefeller. Sur le plan fantasmatique Batman correspond donc parfaitement à cette image idéalisée du rêve américain. Mais c'est aussi un être plus tourmenté intérieurement que Superman l'a jamais été, sans superpouvoirs mais doté de superbes atouts financiers, qui contemple la ville à ses pieds là où son prédécesseur a dû la conquérir.

Batman est un superhéros de seconde génération : il est le fils de l'immigré d'Ellis Island. Mais on

---

<sup>419</sup> DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Éditions Champ Libre, 1971, page 203. La notion d'espace est induite.

<sup>420</sup> DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*. Paris: Éditions Champ Libre, 1971, page 127.

<sup>421</sup> Et, pour reprendre une comparaison esquissée plus tôt, le *quarterback* aurait une fonctionnalité identique dans l'espace du terrain de football (l'adversaire y représentant toutefois une dimension distincte).

<sup>422</sup> LAWRENCE, John Shelton, et JEWETT, Robert. *The myth of the American superhero*. Grand Rapids, Mich.: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002, page 226.

ne peut pour autant faire remonter sa filiation jusqu'à son super-aîné. Car, comme nous l'avons vu précédemment, le superhéros du vingtième siècle est avant tout un fils, et jamais un père. De plus il est orphelin, héritier de plein droit. Et c'est notamment en cela que Batman est foncièrement différent de Superman : il est né au sommet des gratte-ciels, une cuillère en argent dans la bouche, alors que Superman a contribué à les ériger. Le superhéroïsme du pionnier a fait place à d'autres valeurs, essentiellement sonnantes et trébuchantes. Superman est riche de nobles idéaux ; Batman est riche tout court et s'efforce de rester noble.



Illustration 88 : La ville industrielle hyperverticale de *Batman* (1989).

Concrètement, Superman en est réduit à utiliser une cabine téléphonique d'un trottoir de Metropolis pour se changer alors que Batman possède véritablement une partie de Gotham City, et d'immenses espaces personnels dans lesquels remiser ses gadgets. Sur le plan de l'appartenance stricte, leur relation à la ville est donc radicalement opposée. L'aîné est au service de la ville ; elle est au service du second. L'un est propriétaire ; l'autre locataire, qui cache sa puissance ailleurs et jouit de son logement sans le posséder. Sans aucun superpouvoir, Batman maîtrise moins bien son espace vital au quotidien, ce qui rend d'autant plus sombres les recoins les moins éclairés de la Cité. L'univers urbain de Batman est donc naturellement beaucoup plus contrasté que celui de Superman et des superhéros de ce siècle. De plus Batman n'est tout puissant qu'au sommet de sa tour d'ébène. Sans la technologie Batman n'est plus un superhéros : il n'est qu'un magnat. Dans les rues de Gotham, privé de ses gadgets, Bruce Wayne n'est qu'un piéton parmi d'autres, qui ne saurait

probablement pas utiliser une simple cabine téléphonique. Le superpouvoir de Batman est surtout matériel : c'est l'argent et la technologie qui lui donnent des ailes, mais qui se révèlent incapables de lui offrir la vision sociale dont il a besoin, d'éclaircir son âme et au final de lui payer une bonne conscience. Métaphoriquement Batman habite la ville haute et en subit les turpitudes et les malédictions. Superman réside dans la ville basse et en résume les aspirations ; Spider-Man (point suivant) vit en banlieue, et en cristallise les frustrations.

Dans les années 1990, le Gotham City de Batman trouve une curieuse extension dans le zoo du Pingouin, ou le cirque de Robin, dans un mouvement que Hassler-Forest qualifie de « disneyification ». La cité est en effet traitée comme un gigantesque parc à thème sans aucun rapport avec la réalité. La ville est décor, sans souci de réalisme. Le parc vend le héros ; le héros vend le parc<sup>423</sup>, dans une ronde mercantile frénétique. La narration, pas plus que les enjeux de l'intrigue, ne sont crédibles, dans un univers ludique où les malfrats portent des masques de clown, ont l'aspect d'une peluche, comme le Pingouin, ou d'un bâton glacé, comme Mr. Freeze. On est visiblement plus pressé de vendre des gadgets et autres objets marketing tirés du film, que de vérifier l'aérodynamique de la Batmobile, ou la nocivité du Pingouin. L'image spectaculaire de la ville se substitue donc à la ville elle-même. Elle est spectacle de la société, une ville élevée au statut de simulacre insouciant de son idéologie.

### 3.2.5. « Urbi et suburbi »

Spider-Man's Manhattan represents the metropolis as a lively, attractive environment in which the superhero counteracts the occasional calamity, while Batman's Gotham City on the other hand presents the urban landscape as a far more threatening environment, constantly plagued by terror, civil unrest, and the systematic failure of its democratic institutions.<sup>424</sup>

*Spider-Man* (2002) constitue une rupture par rapport à cette ville de la fin du vingtième siècle, comme l'illustre l'observation de Dan Hassler-Forest ci-dessus.

Il y a donc, chez Spider-Man, une sorte de continuité dans la vision d'une ville ludique héritée de Batman, mais qui vit dans plus de lumière, et plus de sérénité. *Spider-Man* (2002), dont la genèse

---

<sup>423</sup> A la sortie de *Batman & Robin* en 1997, plusieurs parcs d'attraction de la franchise Six Flags adoptèrent un thème Batman sur leurs manèges et montagnes russes.

<sup>424</sup> HASSLER-FOREST, Dan. *Capitalist Superheroes : Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Ropley: Zero Books, 2012, page 143.

précède les événements du 11 Septembre 2001, amorce aussi une transition vers un superhéros et une ville ramenés à plus de bon sens et de mesure. Grâce aux conseils avisés (et par la mort symbolique) de l'Oncle Ben, Peter Parker abandonne son costume ridicule de bateleur (illustration ci-dessous), et ses velléités de gains d'argent rapides, pour se consacrer à une mission qui n'a plus rien de mercantile. Il abandonne symboliquement le monde du spectacle, pour devenir un contrôleur du spectacle.



Illustration 89 : Spider-Man commence sa carrière de justicier en tant qu'intermittent du spectacle, lutteur mal habillé et bête de foire, dans *Spider-Man* (2002).

Il y a cependant une différence notable dans l'environnement urbain de Spider-Man. En effet, Peter Parker habite une banlieue dystopique (ou dysfonctionnelle, comme l'illustre la relation chaotique de Mary Jane Watson avec son père) dont l'horizontalité s'oppose à la verticalité de son milieu de travail au centre-ville, lequel reste un terrain ludique. La distinction ville-hyperréelle/ville-parc des *Batman* des années 1990 laisse donc à la place à une dichotomie banlieue-désenchantée/centre-ville-ludique.

L'heure n'est plus au capitalisme triomphant, même si le rêve d'un passage de l'immanence (horizontale, de la banlieue) à l'élévation ou à la transcendance (verticale, du centre d'affaires) reste tout de même accessible. Le rêve américain est donc toujours d'actualité, comme l'illustre la présence de Mary Jane Watson (à gauche, dans l'illustration ci-dessous) aux premières loges du spectacle de la ville capitaliste, à mi-chemin entre Disney et Rockefeller.



Le 11 Septembre malmène ce schéma de base. Hauteur et légèreté seront de courte durée ensuite. D'abord, pendant quelques années New-York est sagement (ou prudemment) ignorée des diégèses superhéroïques. A part *Spider-Man 2* (2003), nombre de récits se tiennent à l'écart de la Grosse Pomme, tels *The League of Extraordinary Gentlemen* (Londres), *X2: X-Men United* (Washington DC, Boston), *Hulk* (Berkeley, San Francisco), *The Punisher* (Miami), *The Incredibles* (Metroville), *Catwoman* (ville indéterminée ressemblant à New-York). Seul *Daredevil* (2003), une production mise en chantier en 1997, se déroule à Hell's Kitchen<sup>425</sup>.



Illustration 90 : New-York ville-image, tiraillée entre boudruches de foire et panneaux publicitaires, dans *Spider-Man* (2002).

Cet évitement correspond peut-être à une certaine difficulté d'obtenir des autorisations de tournage à New-York durant les mois qui ont suivi septembre 2001, mais surtout, nous en sommes convaincus, à un tabou indicible, à cette blessure dont on ne parle pas, comme d'un secret de famille douloureux, le temps pour l'inconscient collectif de digérer les événements. Il faut prendre son temps et prendre du recul (par rapport à la ville, comme vis-à-vis de l'événement), comme l'exprime Baudrillard dans une chronique pour *Le Monde* en 2001 :

|
 Tout le jeu de l'histoire et de la puissance en est bouleversé, mais aussi les conditions de l'analyse. Il faut prendre son temps. Car tant que les événements stagnaient, il fallait anticiper et aller plus vite qu'eux. Lorsqu'ils accélèrent à ce point, il faut aller plus lentement. Sans pourtant se laisser ensevelir sous le fatras de discours et le nuage de la

<sup>425</sup> Mais, à sa décharge, ce superhéros est aveugle. Il n'a donc pu assister à la chute des Tours.



guerre, et tout en gardant intacte la fulgurance inoubliable des images.<sup>426</sup>

Il est effectivement urgent d'attendre, dans cette Amérique pressée, qui multiplie les centres urbains *copycats*, cellules essaimées de la ruche capitaliste de base. Cet éclatement de la ville initiale en une variété de centres urbains (*id est*, idéologiques) distants, de Washington à Los Angeles, en passant par Chicago, correspond par ailleurs à la globalisation galopante que nous connaissons depuis le tournant du siècle. L'idéologie capitaliste va y trouver ensuite de nouvelles représentations (voir « urbi et orbi », au point 3.2.12). Mais, dans l'intervalle, la ville spectaculaire à la Disney disparaît des écrans.

### 3.2.6. La ville réaliste des années 2005



Illustration 91 : *The Dark Knight* (2008) fait du cirque une décoration automobile, et non plus un élément majeur du décor urbain comme dans les années 1990 (image tirée de la course-poursuite du convoi de Harvey Dent).

Les années 2005 et suivantes se campent à l'exact opposé de ce parti pris esthétique. La ville devient réaliste et crédible, tout comme l'est la menace que représente le Joker en 2008. La lointaine référence au monde du zoo ou du cirque se retrouve parfois cachée en filigrane dans un coin de l'écran, de manière assez ironique, comme le montre l'illustration ci-dessus.

<sup>426</sup> BAUDRILLARD Jean. « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 2 novembre 2001.

La fuite hyperbolique vers le haut des bâtiments urbains des premiers *Batman* fait place à un environnement urbain d'une moindre épaisseur, comme le note le blog *Indiewire* :

In his first entry, *Batman Begins*, Nolan's masterstroke lay in envisioning Gotham City as a modern, real city. Gone were the colorful, circus-like set pieces from earlier Batman films. There weren't any fantastical lairs or alternate dimensions. Nolan's Gotham had public transportation, seedy corporate suits, corrupt court systems and even a lower-income housing area only accessible by street bridges. By positioning a beloved comic book superhero in a very accessible and believable environment, Nolan transcended the dated source material and forced audiences to re-evaluate Batman's role. In other words, it wasn't so much about what outrageous predicament Batman would have to punch (Pow!) his way out of. It was more of seeing how this new Batman could plausibly function within the day-to-day operations of the modern urban world.<sup>427</sup>

La dimension ludique disparaît également dans le film *The Amazing Spider-Man* (2012) qui place la Tante May dans un joli pavillon de Coney Island, banlieue de Brooklyn célèbre pour sa Grand Roue. Mais à aucun moment on n'aperçoit la roue en question. Il est clair qu'on ne joue plus, comme c'était le cas une douzaine d'années plus tôt. La ville-moderne n'est plus, ni un jardin d'enfants, ni un parc d'attraction, ni un *Disney Store*. C'est une évolution qu'on doit sans doute, implicitement, au 11 Septembre.

### 3.2.7. Perte de hauteur des superhéros modernes

Selon un adage bien connu, ce qui s'élève dans les airs doit forcément retourner à terre. Le panorama du vingt-et-unième siècle ne correspond plus ni à l'une ni à l'autre des deux conceptions qui précèdent, mais il découle clairement de la seconde. Pour conserver l'image de la Grand Roue ci-dessus, Superman 1978-1987 arrive dans le premier tiers du parcours de la roue, celui de la montée dans les airs. Le Batman des années 90 poursuit l'ascension, mais entame également la descente, qui se concrétise après 2001. Enfin les superhéros depuis 2000, en pleine déconfiture existentielle, nous ramènent à terre dans le dernier tiers. Scott Bukatman utilise fort justement le terme *gravity* (au sens latin du terme *gravitas* autant que de la force gravitationnelle qui va les plaquer au sol) pour désigner ces superhéros du vingt-et-unième siècle, l'opposant en cela à la légèreté aérienne (*levity*) qui était leur apanage jusqu'alors et qui leur permettait de maîtriser pleinement leur univers tridimensionnel.

---

<sup>427</sup> CARVAJAL, NELSON. » Video Essay: The Dark Knight: Nolan's Modernized Myth ». *IndieWire*, 10 juillet 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://blogs.indiewire.com/pressplay/video-essay-the-dark-knight-myth#>.

Nous avons tenté de représenter dans un diagramme 3D (ci-dessous) l'évolution de la position du superhéros dans la ville de 1978 à 2009 dans la ville tableau pressentie par Baudrillard, plaçant Superman à 200 mètres de hauteur, soit largement au-dessus des tours de Manhattan ; Batman au sommet des gratte-ciels ; Spider-Man entre ces mêmes bâtiments, puisque il a besoin de s'accrocher à quelque élément physique pour se propulser ; et enfin le Superman de la chute<sup>428</sup> et le Batman de *The Dark Knight* (2008) au niveau du Joker, c'est-à-dire au ras du sol. L'illustration est parlante. En quelque 30 ans le superhéros n'a cessé de chuter et de perdre en hauteur. Il est maintenant à *ground zero*, pourrait-on dire.

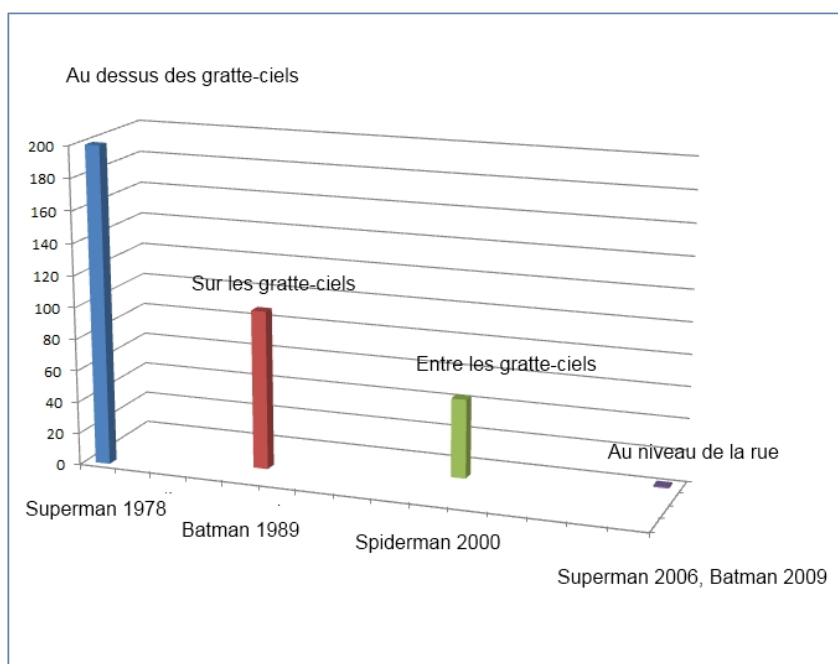


Illustration 92 : Relevé symbolique, en mètres, de la position des grands superhéros monomythiques de 1978 à 2008

Prenons en premier lieu le cas de Spider-Man en 2002. Comparativement à celui de ses illustres prédécesseurs le rapport de l'homme-araignée à la ville n'est que superficiel. Il est rarement mis en scène en haut des buildings. De fait l'image la plus marquante de ce superhéros est constituée de ces mouvements de balancier qu'il exécute en projetant sa toile d'un bâtiment à un autre. D'une manière assez curieuse Spider-Man épouse le vide qui existe entre les solides quadrillant la ville, évitant soigneusement les quartiers d'habitation et les préoccupations ordinaires de leurs habitants. Ce qui a irrémédiablement pour effet de lui interdire une vision globale de la Cité qu'il sert. Ses stratégies de déplacement sont celles de l'évitement, et son hyperkinésie est ludique alors

<sup>428</sup> *Superman Returns* (2006).

que celle de Superman est directe et sans détours et celle de Batman, basée sur la technologie, est purement fonctionnelle. Spider-Man prétend dominer le haut du pavé, que briguent également de manière tout à fait opportune ses ennemis, qu'il s'agisse du Green Goblin (2002) ou du Docteur Otto Octavius (2004). Mais disons-le tout net : il a une chance inouïe de croiser leur route étant donné que son manque de position dominante le contraint à cheminer à l'aveugle. S'agirait-il d'un sixième sens de l'araignée qui l'a piqué ? A bien y regarder nous devons plutôt constater que c'est généralement l'ennemi qui trouve Spider-Man plutôt que l'inverse. En fait Spider-Man ne sait trouver de façon sûre que Mary Jane, dont il évite cependant les avances. Mais les émois qu'elle suscite en lui le mettent sens dessus dessous. Il marche sur la tête. La cosmologie de ce superhéros-là est clairement à l'envers.

Et les choses se gâtent en 2007 lorsqu'une tempête du désert s'abat sur la ville, à l'instar de l'immense nuage de débris envahissant New-York lors de l'effondrement des Tours Jumelles. De nombreux témoignages rapportés en direct en ce jour du 11 septembre 2001 font allusion à l'éboulement d'un château de sable. Dans le cours du film, le Sandman de Spider-Man enfle jusqu'à occuper tout l'espace interstitiel dans lequel Spider-Man se déplace traditionnellement, comme si un malheureux grain de sable grippait la mécanique octopédique si bien huilée. Et notre superhéros se trouve donc cloué au sol puisque la hauteur ne lui est pas autorisée. Il est passé du paradis au purgatoire, de la beauté à la laideur comme l'observe Richard Reynolds à propos des *comics* : « the splendour of New-York from the air contrasts with the squalour at street level ». <sup>429</sup>

### **3.2.8. Arrêt sur Images : *The Dark Knight Rises* (2012)**

Le dernier film de la trilogie de *Batman* par les Frères Nolan donne une bonne illustration de la prise de conscience de cette perte de hauteur. Le titre est en soi parfaitement révélateur des enjeux du superhéros moderne : Le Chevalier Sombre tente de reprendre de la hauteur après 2010 (et une absence de plus de quatre ans). La première partie du film présente l'image d'un Bruce Wayne vieilli, claudiquant, amoindri physiquement comme en témoigne la canne qui lui sert à se déplacer, ce qui est en accord avec nos observations sur le corps périlant du superhéros moderne (voir partie 0).

Contrairement à la formule traditionnelle des films superhéroïques du siècle précédent l'ouverture du film s'est faite sur un portrait terrifiant du superméchant Bane, que l'on voit broyer la carcasse

---

<sup>429</sup> REYNOLDS, Richard. *Super Heroes: a Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, page 81.

d'un avion à dix mille mètres d'altitude. Bane a laissé à bord l'un de ses acolytes, lequel se sacrifie avec noblesse à la cause qu'il sert.

Dès lors la narration ne va cesser de se poursuivre par paliers, du ciel jusqu'aux tréfonds de Gotham City. Le titre de cet opus n'est donc en rien mensonger. Il est question, fondamentalement, de hauteur dans ce film-là (mais également de dématérialisation et d'éclatement). Rapidement Wayne Enterprises se voit au bord de la ruine financière, victime des abus des échanges commerciaux dématérialisés non régulés propres au néolibéralisme. Après moult péripéties Batman est défait par son Némésis, réfugié dans un souterrain au niveau moins 1 de la cité, et donc symboliquement sous un hypothétique Ground 0. Le corps du héros est cassé au-delà de toute meurtrissure, et il est inconscient.

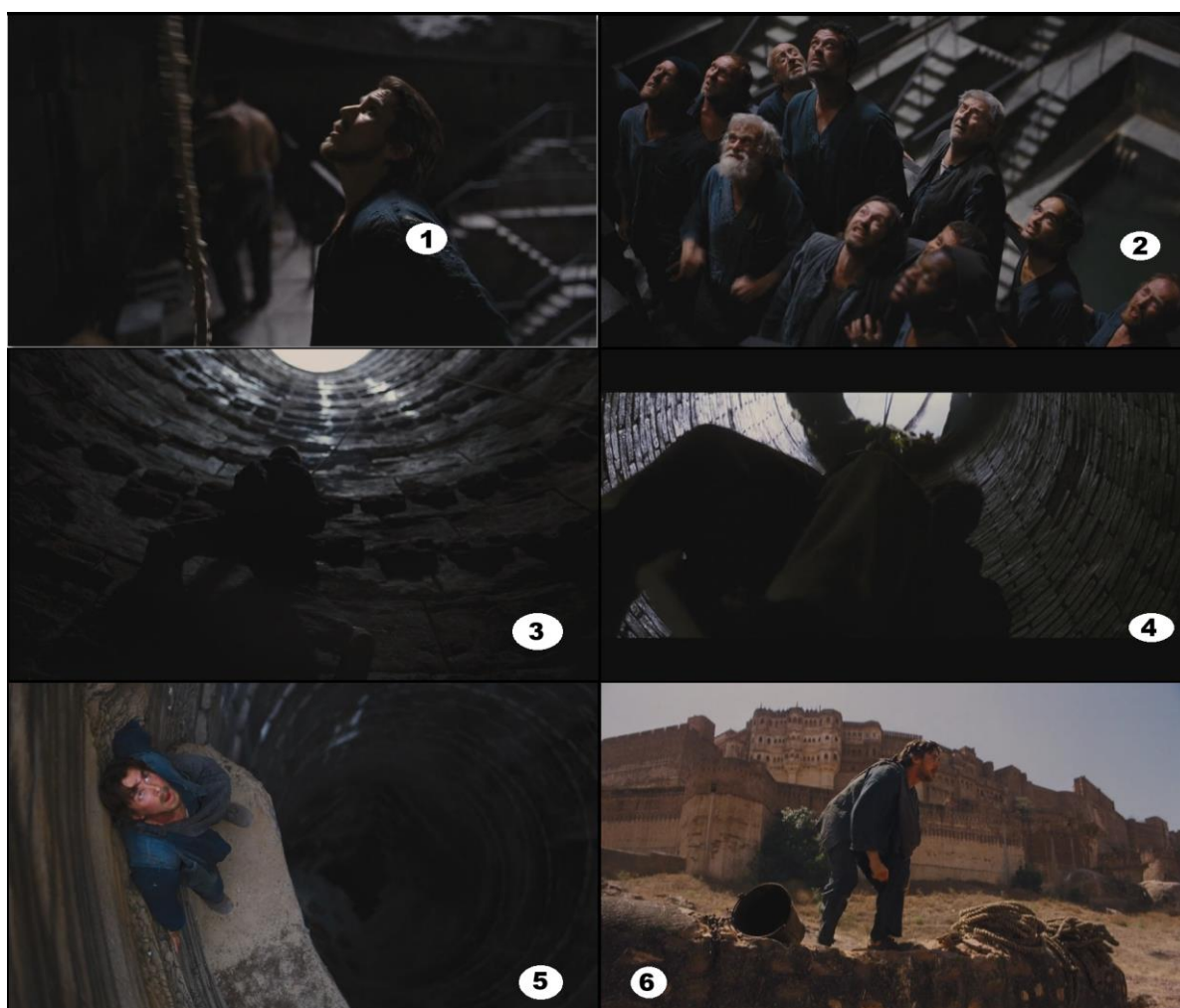


Illustration 93 : Arrêt sur quelques images de *The Dark Knight Rises* (2012)

Lorsqu'il reprend ses esprits, après 90 minutes de film, il se trouve dans un endroit géographique indéterminé, au fond d'une prison dont la base est un labyrinthe insensé qu'on dirait imaginé par

Escher (images 1 et 2 ci-dessus), et dont le sommet s'ouvre vers le ciel, en ce qui ressemble à une tour : un monde de leurre. La tour est donc la promesse de la hauteur recherchée, et de la liberté (image 1). Bruce Wayne panse ses blessures parmi des prisonniers uniquement mâles (image 2). Il remet ses vertèbres en place et se refait une santé afin de grimper les murs humides de sa geôle. Un prisonnier-médecin lui raconte la légende selon laquelle une seule personne a réussi ce tour de force avant lui : un enfant, lequel pourrait être Bane jeune. Le médecin est aveugle et parle une langue étrangère. Ses propos sont traduits. Wayne se lance à l'assaut de la tour, armé d'une simple corde (image 3). Ses premiers essais sont vains, et on le voit choir et pendre lamentablement dans le vide, comme un pantin désarticulé. Ces tentatives avortées lui rappellent les peurs de son enfance, lorsqu'il tentait d'escalader une tour dans une nuée de chauve-souris, sous le regard protecteur de son père (image 4). Le thème de l'œil du père joue un rôle important dans cette séquence, tout comme le modèle paternel pour l'enfant Wayne. Mais cet œil est aujourd'hui torve, à l'image de ce docteur aveugle qui sert de conseiller au héros, du fond de sa cage (illustration ci-dessous).



Illustration 94 : *The Dark Knight Rises* (2012) - une élévation limitée, placée sous l'œil aveugle du père.

Notre vision est donc perturbée, placée sous le signe de l'erreur et de l'illusion d'optique, comme le prouvent à la fois l'issue de cette séquence (image 6), et l'identité (révélée bien plus tard) de



l'enfant qui a réussi à s'échapper de sa prison une vingtaine d'années auparavant<sup>430</sup>.

Lorsque Bruce Wayne parvient enfin à se hisser jusqu'au sommet de la tour, après deux heures de narration, c'est sans aucune corde qu'il le fait, armé de sa seule foi en lui-même (image 5). Mais ce qui l'attend au sommet de la tour est une hauteur tout à fait relative. Au lieu de la tour escomptée, le héros se trouve en fait sorti d'un puits creusé dans le sol (image 6), dans un décor exotique dominé par l'extraordinaire stature d'une ville étrangère (voir point 3.4, « urbi et orbi »). La signification de cette dernière image est forte : malgré l'effort surhumain qu'il vient de faire pour s'élever, le superhéros de 2012 est en fait demeuré au ras du sol, à *Ground Zero*. Et les tours qui le rendent encore plus insignifiant dans le monde moderne ne sont pas américaines. Le superhéros US, hier immense géant sur l'île de Lilliput, est désormais de la taille de Gulliver à Brobdingnag. C'est un nain.



Illustration 95 : *The Dark Knight Rises* (2012) – le Batcopter éloigne la menace nucléaire de la ville mais laisse une paréidolie de son *chevron* dans un *skyline* en feu que le superhéros lui-même vient de dévaster. Une comédie d'erreurs.

La fin du film, qui se voudrait cathartique, rate partiellement son objectif. Batman fait ses adieux, qu'on pourrait croire finals, à Jim Gordon, et sauve, *in extremis*, la ville d'une menace nucléaire aux commandes de son Batcopter, qui transporte en mer l'engin explosif concocté par le superméchant.

---

<sup>430</sup> Ce fugitif n'était évidemment pas Bane, mais la superméchante du film, Miranda Tate (jouée par Marion Cotillard), qui dispose aujourd'hui de toute la hauteur nécessaire pour dominer les débats (voir aussi la femme, 2.3.11).

La caméra suit l'appareil au-dessus de la mer, à distance de sécurité. L'avion et sa charge s'éloignent. Batman a préalablement informé Catwoman qu'il n'y a pas de fonction d'autopilotage à bord : le voyage se fera donc à sens unique. Le superhéros va se sacrifier pour le bien collectif.

L'accompagnement musical est une mélodie triste, languissante. Suit une série d'*intercuts* entre le visage de Robin, protégeant les enfants sur le pont, et Batman immobile aux commandes, le minuteur de la bombe, la ligne d'horizon. La déflagration qui ponctue la séquence est terrible, et ne laisse aucun doute dans l'esprit du spectateur : le superhéros vient de périr, ce qui constitue un contrepoint utile au sacrifice du complice de Bane au début du même film.

Aux funérailles de Bruce Wayne, Jim Gordon lit un texte de Dickens, tiré de *A Tale of Two Cities*, qui annonce l'émergence d'un monde nouveau :

Jim Gordon: I see a beautiful city and a brilliant people rising from this abyss. I see the lives for which I lay down my life, peaceful, useful, prosperous and happy. I see that I hold a sanctuary in their hearts, and in the hearts of their descendants, generations hence. It is a far, far better thing that I do, than I have ever done; it is a far, far better rest that I go to, than I have ever known.<sup>431</sup>

La conclusion implicite que l'on peut tirer de cette lecture (outre l'interprétation politique que l'on pourrait en faire<sup>432</sup>) est que Bruce Wayne, dans le costume de Batman, est bien mort. Robin (John Blake, joué par Joseph Gordon-Levitt) est par ailleurs pressenti pour lui succéder. Le sacrifice de Batman apparaît pleinement justifié, et redore la statue d'une icône qui avait perdu de son lustre. Le héros reprend de la hauteur par cet acte noble.

---

<sup>431</sup> DICKENS, Charles. *A Tale of Two Cities* [1859]. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 1999. Egalement, gratuit en ligne. Dernier accès le 3 août 2013. Cet extrait des dernières pages de l'œuvre est consultable à l'adresse [http://www.planetpdf.com/planetpdf/pdfs/free\\_ebooks/A\\_Tale\\_of\\_Two\\_Cities\\_T.pdf](http://www.planetpdf.com/planetpdf/pdfs/free_ebooks/A_Tale_of_Two_Cities_T.pdf), page 668.

<sup>432</sup> Le passage en question fait référence à la mort par décapitation d'un groupe d'aristocrates français. La guillotine accomplit sa besogne vingt-trois fois. Le discours imaginaire de la dernière victime du bourreau, Sidney Carton, cité dans le film *The Dark Knight Rises* (2012), est un message de pardon et d'espoir, prélude à un monde nouveau. Carton est un personnage terriblement ambigu. Il n'est ni aristocrate, ni Français. Avocat anglais chargé de défendre Charles Darnay, le neveu d'un marquis, il profite de leur ressemblance pour se faire passer pour lui à l'heure de l'échafaud. On trouve dans la fin de ce roman deux coïncidences intrigantes pour ce qui est de Batman, et que Christopher Nolan ne pouvait ignorer. La première est la mention d'une resurrection, page 666, qui donnerait une dimension christique à Batman : « I am the Resurrection and the Life, saith the Lord: he that believeth in me, though he were dead, yet shall he live: and whosoever liveth and believeth in me shall never die ». La seconde, page 668, est celle d'une passation de pouvoir, qui pourrait être celle de Batman à Robin, annoncée dans le même film : « I see that child who lay upon her bosom and who bore my name, a man winning his way up in that path of life which once was mine. I see him winning it so well, that my name is made illustrious there by the light of his. »



Mais, dans une volte-face somme toute assez regrettable, on apprend à l'ultime minute que le pilote automatique du Batcopter avait été mis à jour six mois auparavant, et qu'il était donc opérationnel. Enfin, Alfred Pennyworth voit Bruce Wayne, accompagné de Selina Kyle/Catwoman, à la terrasse d'un café italien. Nous sommes donc à nouveau dans un trompe-l'œil. Batman n'est pas mort, mais il est bien mort. Alors, s'élève-t-il, ou non ?

### 3.2.9. Le mal des airs des superhéros après 2005

Ce manque de hauteur et ces difficultés de déplacement dans les airs sont purement symptomatiques des films de superhéros du vingt-et-unième siècle. Dans un premier temps, Iron Man, en 2008 a un mal fou à diriger son costume volant. Hancock, en 2007, ne maîtrise pas plus ses atterrissages que les relents de son haleine. L'air est un élément qui pose clairement problème à des superhéros qui sont censés ne pas en manquer. Les hauteurs de la ville autrefois propices aux envols ludiques de Batman deviennent un précipice duquel le héros choit. La chute la plus spectaculaire est celle de *Superman Returns* (2006) tant ce corps inerte battant l'air sans contrôle rappelle les pires heures de la Grande Dépression et les 102 minutes les plus sombres du 11 Septembre 2001. L'entrée en matière de *Kick Ass* (2010) met en scène un malade mental habillé en superhéros qui tombe de 250 mètre sur le toit d'une voiture en stationnement. Le Grand Saut de Waring Hudsucker<sup>433</sup> (1994) était comique tant il était grotesque, mais il portait sans doute en germe celui tout à fait inconcevable des bureaucrates enfermés dans les Tours Jumelles sept ans plus tard. Et ce traumatisme vécu en direct au petit écran se voit recréé sur le grand, encore et encore, corde sensible d'autant plus facile à utiliser que jamais on ne vit à la télévision le produit de la chute sur le trottoir de Wall Street, pas plus qu'on n'y voit avant 2008 les corps mutilés lors des néo-croisades sur le Tigre ou l'Euphrate. L'Amérique n'aime pas le spectacle des perdants ; et surtout quand ces corps battant l'air évoquent métaphoriquement sa monnaie étalon s'écrasant au sol.

Ces multiples chutes reflètent la faillite d'un système. D'un point de vue politique (cf. point 3.2.2), c'est le néolibéralisme qui est en cause. Pour ce qui est de l'imaginaire, et de la culture populaire, c'est une part du rêve américain qu'on enterre. Car il faut bien admettre que l'Amérique du vingt-et-unième siècle n'est plus à de multiples égards le pays de cocagne qui a fait rêver la planète pendant près d'un siècle, comme le souligne cet éditorial (anonyme) du *New York Times* en 2007 :

---

<sup>433</sup> *The Hudsucker Proxy* (1994).

When questioned about the enormous income inequality in the United States, the cheerleaders of America's unfettered markets counter that everybody has a shot at becoming rich here. The distribution of income might be skewed, but America's economic mobility is second to none. That image is wrong, and these days it abets far too many unfair policies, including cuts in essential programs like Head Start or Medicaid. The poor, we are told, can use their own bootstraps. President Bush got away with huge tax cuts for the rich in part because non rich Americans, who make up most of the population, believe everybody has a chance of making it into the club. Unfortunately, the American dream is not that broadly accessible.<sup>434</sup>

Il nous semble donc que le sous-texte de nombreux films de superhéros est que le rêve américain a été frappé à la tête en ce début de siècle. Sa disparition inexorable serait-elle une question de temps ?

### 3.2.10. Décapitation et destruction : Ground Zero (2003-2008)

En quoi la cité superhéroïque a-t-elle changé dans le nouveau siècle? Le choc du 11 Septembre, événement absolu que Baudrillard appelle « la mère » des événements<sup>435</sup> a eu sur la production superhéroïque un effet catalytique majeur. Auparavant la destruction de la cité telle que nous l'avons évoquée plus haut constituait une éventualité imaginable, mais certainement pas réalisable. Ce que Baudrillard décrivait ainsi, en 1986 :

New-York se donne, par une complicité merveilleuse de toute sa population, la comédie de sa catastrophe, et ce n'est pas un effet de sa décadence, c'est un effet de sa propre puissance, que rien ne menace par ailleurs – *parce que* rien ne la menace. Sa densité, son électricité superficielle écartent l'idée de la guerre. Le recommencement de la vie chaque matin est une sorte de miracle, tellement il y a eu d'énergie dépensée la veille. Son voltage la protège, comme un dôme voltaïque, de toutes les destructions extérieures. Non pas d'accidents internes comme le black-out de 1976, mais l'envergure de ceux-ci en fait un événement mondial et contribue encore à sa gloire. Cette centralité et cette excentricité ne peuvent que lui donner le délire de sa propre fin, que la scène new-yorkaise retranscrit esthétiquement dans ses folies, dans son expressionnisme violent, mais que toute la ville cultive collectivement dans la frénésie technique de la verticalité, dans l'accélération de la banalité, dans la vivacité heureuse ou misérable des

<sup>434</sup> ANONYME. « The Land of Opportunity? » *The New York Times*, 13 juillet 2007, sect. Opinion. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2007/07/13/opinion/13fri2.html>.

<sup>435</sup> BAUDRILLARD, Jean. « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 2 novembre 2001. « Les événements ont cessé de faire grève. Nous avons même affaire, avec les attentats de New York et du World Trade Center, à l'événement absolu, la "mère" des événements, à l'événement pur qui concentre en lui tous les événements qui n'ont jamais eu lieu. »

En d'autres termes, New York n'aurait jamais dû être atteinte dans la vie vraie. Seule une menace à son intégrité cinématographique suffisait aux bonheurs des foules : la peur que de tels événements puissent se produire, l'appréhension qu'ils se produisent effectivement, garantissaient à elles seules les frissons nécessaires au succès d'un film.

Les attentats du 11 Septembre ont ouvert une brèche colossale dans cette conception de la sécurité. L'Amérique a été frappée à la tête de son symbole numéro un, autant que de son empire financier. Mais ce que souligne implicitement Baudrillard, c'est que la préséance a également changé à travers ce processus. Auparavant on avait coutume de faire référence à un événement réel en ce qu'il avait de commun avec la représentation de la destruction dans les films hollywoodiens. C'est « comme au cinéma », pouvait-on entendre. Après le 11 Septembre, le cinéma est forcé de réaligner sa *Weltanschauung*, sa vision du monde, sur des événements réels. La chute des Tours Jumelles devient donc l'étalon à l'aune duquel la destruction à la mode hollywoodienne doit se mesurer. Ce n'est plus le simulacre imaginaire qui domine, mais bien la chose vécue.

Pour une fois, Hollywood est à la traîne, et les productions superhéroïques, parmi d'autres, devront user de surenchère pour représenter la destruction, sous quelque forme que ce soit. Ce qui explique, par exemple, que Rachel Dawes (Maggie Gyllenhaal) soit réduite en miettes par l'explosion d'une centaine de barils de pétrole dans *The Dark Knight* (2008), alors que la détonation d'un seul aurait produit le même résultat.

Cette surenchère dans la représentation graphique renvoie à la débauche d'explosions du 11 Septembre. Laquelle rappelle, à certains égards, la mise en scène de la mort d'otages occidentaux depuis les années 1990. Leur mort ne suffit pas. Le terrorisme a besoin d'un plan média. Il faut aussi que cette mort soit mise en boîte et prête pour le journal télévisé, comme le dit Ronald Jones :

Using camcorders and the Internet, any group can mount an international media event at the tactical level that has tremendous strategic impact. Terrorists hope to strike fear into the populace and weaken the resolve of those who might support the global war on terrorism. The terrorists' actions also have tremendous cultural and symbolic significance for their audience. Killing hostages is not new, but the growing trend of the

<sup>436</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Amérique*. Editions Grasset et Frasnelle, 1986, pages 26-27.

graphic murder of noncombatants impels us to study this tactic.<sup>437</sup>

L'anéantissement de la cité est donc devenu un possible, au propre de la réalité et donc, *a fortiori*, au figuré de l'écran. Les terroristes d'Al Qaïda ont peut-être réalisé le premier attentat culturel de l'histoire de l'humanité, décapitant le monde occidental, l'Amérique en tête. Foncièrement, ce qui s'est passé à New-York le 11 Septembre 2001 est-il bien différent de la mise en scène des décapitations d'otages par des islamistes, comme celle du journaliste Daniel Pearl<sup>438</sup> ? Sinon que l'effet du 11 Septembre sera beaucoup plus durable dans l'histoire de l'humanité. La figure de la décapitation, et donc, au final, de l'émasculatation, pratiquée par des terroristes « barbus » (*id est* : qui érigent leur pilosité, et donc, de manière induite, leur masculinité, en bannière du *djihad*<sup>439</sup>), entre donc de plain-pied dans l'univers superhéroïque.



Illustration 96 : *Cloverfield* (2008) montre la décapitation d'un symbole et des gratte-ciels en flammes. Ellis Island perd de sa mystique et le rêve américain cesse de hanter les nuits du quart monde planétaire. Comparable à la statue décapitée du patriarche dans *The Green Hornet* (2011).

<sup>437</sup> JONES, Ronald H. « Terrorist Beheadings: Cultural and Strategic Implications », *Strategic Studies*, juin 2005. Dernier accès le 3 août 2013. URL: <http://www.strategicstudiesinstitute.army.mil/pdf/files/pub608.pdf>.

<sup>438</sup> Il est vraiment étonnant que les terroristes n'aient pas suivi ce même raisonnement logique jusqu'au bout, et qu'ils n'aient pas filmé eux-mêmes l'agression des Tours Jumelles, et fourni des images aux médias, que ce soit depuis la terre ferme, ou depuis les airs (voire même depuis l'intérieur des avions ?).

<sup>439</sup> Le terme *djihad* (arabe : جهاد) signifie « effort », ou « faire un effort », et non pas, initialement, « guerre sainte ». Source : dictionnaire en ligne, URL : <http://www.larousse.fr>.

La destruction des bâtiments de la ville entraîne la nausée dans les films postérieurs à 2005, dans un mouvement accumulatif excessif, qui fait écho à la répétition en boucle des attentats du 11 Septembre dans les médias, que la culture populaire appelle « destruction porn ». Douglas Kellner évoque la vulnérabilité de l'Amérique à cette occasion, en utilisant le terme de « Forteresse », un mot qui évoque un élément de la mythologie de Superman :

The 9/11 terror spectacle unfolded in a city that was one of the most mediasaturated in the world and that played out a deadly drama live on television. The images of the planes hitting the World Trade Center towers and their collapse were broadcast repeatedly, as if repetition were necessary to master a highly traumatic event. The spectacle conveyed the message that the U.S. was vulnerable to terror attack, that terrorists could create great harm, and that anyone at anytime could be subject to a violent terror attack, even in Fortress America.<sup>440</sup>

Il s'agit d'un « spectacle de la terreur » dans une ville hypermédiatisée, qui est exploité par l'Administration Bush (comme il l'est par les Jihadistes, d'ailleurs) pour promouvoir sa guerre contre le terrorisme, dont le cinéma superhéroïque se fait l'écho, consciemment ou inconsciemment.

Au siècle dernier comme nous l'avons montré précédemment la position privilégiée du superhéros se trouvait clairement au sommet des bâtiments et gratte-ciels, ce qui dénotait une main haute pleine et entière sur événements, choses et gens. La ville elle-même se prêtait admirablement à ce jeu : quadrillée systématiquement du nord au sud, et d'est en ouest elle semblait obéir à ce désir de contrôle absolu, telle une grille, ou bien encore la surface carroyée d'une liste à cocher, voire de la feuille d'un tableur. L'image qui s'est substituée aujourd'hui est plus volontiers celle du chaos. Par conséquent, l'on évite les airs, car c'est de là que vient la menace. Depuis le 11 Septembre 2001 le superhéros se trouve, plus qu'à son tour, au ras du sol. Le ciel du superhéros est vulnérabilité. L'espace aérien lui échappe partiellement. Inutile donc pour Harvey Dent (Aaron Eckhart) d'appeler Batman dans le ciel de Gotham City. Il ne s'y trouve vraisemblablement plus. D'ailleurs dans la majeure partie de *The Dark Knight* (2008) Batman rampe au sol à ses côtés. Pour quelle raison ? La disparition de certains bâtiments clés de la ville a relégué le superhéros au degré zéro de son univers tridimensionnel.

En revanche, son chevron brille dans le ciel (illustration ci-dessous). Toute l'ambiguïté du succès des

---

<sup>440</sup> KELLNER, Douglas. « 9/11, Spectacles of Terror, and Media Manipulation: A Critique of Jihadist and Bush Media Politics. », *Graduate School of Education & Information Studies*, UCLA, sans date. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/911terspectaclemedia.pdf>.

films de superhéros au début du vingt-et-unième siècle est résumée dans cette opposition : le héros privé de lumière est au sol, alors que sa marque commerciale brille au firmament de la Ville. Pour reformuler ce qui précède, la marchandise culturelle est au plus haut, mais le héros, à de multiples égards (évoqués tout au long de ce travail), est au plus bas. Il s'agit d'un élément que nous avons déjà signalé précédemment. Mais nous pourrions aller plus loin, à la lecture de l'image de droite ci-dessous, qui représente ce qui pourrait être le chevron de Batman éventrant un gratte-ciel. Car la paréidolie qui se dessine en signe de feu dans ces deux illustrations montre du doigt le responsable du chaos ainsi engendré. C'est, en quelque sorte, le produit commercial qui signe la destruction des bâtiments de Gotham City. Nous reviendrons sur cet aspect des choses dans le chapitre consacré au monde (cf. point 3.4).



Illustration 97 : Y est-il encore ? A l'évidence Batman ne se trouve plus maître des airs. Le ciel de Gotham est dominé par sa marque commerciale, mais plus par son esprit de justice. Ou bien son empreinte de feu serait-elle aussi devenue un outil de destruction de la Cité ? Car on la trouve désormais sur la face dévastée des buildings, dans les documents marketing de *The Dark Knight* (2008).

Autre exemple de perte de hauteur, pour quelle raison Superman arrête-t-il in extremis, les pieds sur l'herbe d'un stade de base-ball (*Superman Returns* en 2006), un avion de ligne qui va s'écraser sur la ville ? N'eût-il pas été plus commode de l'arrêter dans les airs, depuis un gratte-ciel par exemple ? Tel aurait été probablement le cas avant 2001.

Mais aujourd'hui la gravité, dans tous les sens du terme, est telle que les superhéros se trouvent fréquemment relégués au *Ground Zero* de l'espace urbain. La légèreté de leur statut antérieur est vaincue. Ils n'arrivent plus à prendre de hauteur. Les exemples abondent. Prenons encore Spider-Man face au Sandman : comment Spidey pourrait-il poursuivre sa gymnastique quotidienne en bondissant de building en building quand un vent de sable se lève sur la cité dans *Spider-Man III* (2007) ? Les couloirs urbains sont littéralement envahis de vent et de poussière, rendant tout bond superarachnoïdique malaisé. Spider-Man ne peut dans de telles conditions projeter la toile fantasmagique qui va lui permettre de contrôler son théâtre opérationnel. Il est cloué au sol, comme le commun des mortels. En fait, l'image de New-York qui s'est imposée en dix ans est celle

d'une ville labyrinthique, chaotique, dont les codes ne sont plus immédiatement perceptibles. Une seule certitude : elle est menacée. Le tout est de comprendre par quoi.



Illustration 98 : Superman stoppe-t-il l'avion ? Ou bien n'est-ce pas plutôt l'avion qui va le clouer au sol, dans *Superman Returns* (2006) ?

### 3.2.11. La citadelle assiégée après 2005

Pour paraphraser Winfried Georg Sebald, tout bâtiment hors norme projette l'ombre de sa propre destruction, laquelle devient inéluctable<sup>441</sup>. Raisonement que poursuit et étend Baudrillard en 2002 :

Y-a-t-il précession de la pensée sur l'évènement ? On a l'impression que l'évènement a toujours été là, présent par anticipation, et qu'il va plus vite que la pensée, faisant soudain le vide autour de lui et dépouillant le monde de toute actualité. D'une certaine façon d'ailleurs, nous ne le vivons pas comme ayant vraiment eu lieu, mais comme une fantasmagorie, avec l'angoisse rétrospective qu'il ait pu ne pas avoir lieu. Le plus infime détail aurait pu faire échouer une telle initiative et sans doute, pour la même infime raison – car le destin est subtil –, plus d'un évènement exceptionnel n'aurait jamais eu lieu. Mais quand il advient, il provoque comme un effet des souffle, de bombe à absorption qui asphyxie tous les évènements futurs. De sorte qu'il efface non seulement tout ce qui l'a précédé, mais encore tout ce qui vient après lui.<sup>442</sup>

Après 2005, le paysage cinématographique américain est rempli d'images de destruction de la Cité. Un paroxysme est atteint dans *Man of Steel* (2013). C'est dire que cinq ans, voire dix ou douze ans,

---

<sup>441</sup> SEBALD, Winfried Georg. *Austerlitz*. New York: Modern Library, 2002.

<sup>442</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Power Inferno*. Paris: Galilée, 2002, pages 22-23.

après la mère de tous les évènements la culture populaire continue de véhiculer une imagerie de ville menacée et d'insécurité.

De *The War of the Worlds* (2006) en passant par *I Am Legend* (2007), ou encore *The Day The Earth Stood Still* (2008) la représentation de New-York subit les pires outrages. Les exemples sont nombreux. *Cloverfield* (2008) va plus loin à double titre : d'abord parce que la destruction vise des monuments connus de Manhattan ; ensuite parce que le film est filmé en caméra subjective, ce qui lui donne l'authenticité d'un moment de télé-réalité. Au-delà de la tendance très *Blair Witch Project* (du nom de ce film de 1999) l'effet produit sur le spectateur est décuplé. L'efficacité en est donc la même que celle de ces bobineaux amateurs que l'on voit au journal de 20 heures ou sur le site *youtube*. Bien sûr, la trame narrative veut que le vidéaste-auteur ait disparu, et l'on va se repasser en boucle son testament filmé, qui acquiert en quelque sorte la valeur d'un documentaire. Cette paranoïa latente semble directement inspirée par la controverse du *Protect America Act* de 2007. Ce texte, amendement du *Foreign Intelligence Surveillance Act* de 1978 (date chargée de symbole pour nos superhéros), a deux conséquences visibles : il met l'accent sur une menace extérieure, ce qui incite le citoyen américain à plus de prudence dans un monde déjà terriblement désécurisé ; enfin il réduit encore le champ des libertés individuelles *urbi et orbi*, c'est-à-dire autant au niveau intérieur qu'à l'étranger, comme le montrent les fuites du « mouchard » ou du « lanceur d'alerte<sup>443</sup> » Edward Snowden en 2013.

Les films de superhéros d'après le 11 Septembre, jusqu'à 2008, regorgent de scènes de destruction. Mais aucun ne va aller aussi loin que *Cloverfield* dans l'anéantissement de lieux géographiques mondialement connus, comme si une telle entreprise était taboue. En revanche on va pouvoir observer un certain nombre de représentations plus ou moins directes des attentats du 11 Septembre dans les films de superhéros de 2004 à 2009, c'est-à-dire à la fin du premier mandat de G. W. Bush. Et ces représentations pourraient avoir en soi un impact symbolique beaucoup plus fort que la présentation de véritables hauts-lieux éventrés, d'autant plus que le délabrement des gratte-ciels s'étend aux habitants qui les peuplent. Dans *Watchmen* (2009) l'une des scènes clefs du film est une évasion de prison. On est loin de la vision panoptique de 1978 : la prison passe sous le contrôle des prisonniers, et l'ordre qui devrait y régner n'est qu'un souvenir plus ou moins idyllique, produit d'un romantisme éculé. C'est également le cas dans *The Dark Knight Rises* (2012), puisque Bane libère les prisonniers de Blackgate Penitentiary, ce qui a pour effet de démarrer une

---

<sup>443</sup> Le terme anglais « whistleblower », ou « lanceur d'alerte(s) » fait plus volontiers référence à un gardien, au sens platonicien du terme.



révolution. De fait l'absence d'ordre, voire le chaos, sont de mise. On retrouve le même constat dans *I Am Legend* (2007), dans *The War of the Worlds* (2006) et bien d'autres productions hollywoodiennes. La ville est devenue un lieu de non droit où l'*homo americanus* moyen doit se cacher d'une menace extérieure omniprésente. Et il ne s'élève pas plus haut que le trottoir.



Illustration 99 : Original entouré de ses deux copies (réelle dans *The Dark Knight*/2008 à gauche, et symbolique dans *Superman Returns*/2006, à droite).

On voit ainsi un reflet assez réaliste de *Ground Zero* dans le triptyque ci-dessus. L'image très poignante de gauche, tirée de *The Dark Knight* (2008), rappelle de manière distincte l'image centrale, qui est une véritable photographie des décombres fumants des Tours Jumelles. Celle de droite, si on nous autorise le rapprochement sur ce plan, est celle de Superman dans la Forteresse de Solitude (*Superman Returns* – 2006).

Cette dernière image est particulièrement intéressante : ce n'est plus seulement la ville de Superman qui est dévastée, mais bien son espace intérieur, qui était jusque-là resté inviolable. En d'autres termes ce n'est plus seulement le lieu géographique réputé inexpugnable qui est investi par l'ennemi, mais c'est aussi l'intégrité même du superhéros qui est menacée, voire l'origine de sa superpuissance. Le voilà dépouillé de son espace mythique. Le voilà en quelque sorte proprement démythifié, et mis à nu jusque dans ses faiblesses les plus criantes. La chute interminable qu'entame ensuite le personnage, poussé dans le vide par les sicaires de Lex Luthor, n'en est que plus dramatique. Trahi dans les fondements mêmes de sa superpuissance, le superhéros choisit à n'en plus finir. L'image de cette chute libre est symboliquement poignante de par les échos multiples qu'elle met en jeu. Au-delà de la représentation ces corps meurtris échappant par les airs à l'horreur des Tours Jumelles le 11 Septembre 2001 (voir aussi Illustration 138 page 393), c'est bien métaphoriquement la perte de hauteur tous azimuts, et, symboliquement, le déclin inéluctable du *super homo americanus* qui sont révélés dans ce film.

Cette dernière observation nous ramène à notre hypothèse énoncée plus haut : et si le superhéros

était devenu brutalement, par rapport à son espace, un simple héros<sup>444</sup> ? Et s'il ne voyait plus les choses qu'à ras de terre, au niveau zéro, comme tout un chacun ? Si l'on analyse le cinéma américain hors du genre superhéroïque, on observe çà et là des embryons de réponse, notamment dans les films les plus récents.



Illustration 100 : Clint Eastwood réécrit l'histoire de l'héroïsme US (*Flags of Our Fathers*, 2006).

Le triptyque ci-dessus fait écho à l'illustration de la page 275. Les deux clichés de gauche sont des images d'archive qui établissent un lien fort entre les faits d'armes d'Iwo Jima et *Ground Zero*. L'image de droite, tirée de *Flags Of Our Fathers* (2006), redéfinit les circonstances dans lesquelles la première photo a été prise, et le film dénonce la volonté de propagande qui a présidé à son existence. L'héroïsme en lequel l'Amérique a cru pendant cinquante années en devient dérisoire. Alors quelle chance ont les pompiers (au centre), émanations de ce héros nommé Everyman dont nous parlions au point 1.3.11, de redresser le drapeau et son mât en 2001 ?

### 3.2.12. « Urbi et Orbi »

Comme nous l'avons vu au point 3.2.5, le périmètre de la ville du superhéros au vingt-et-unième siècle s'étend à la banlieue de Spider-Man et des X-Men, espaces horizontaux au relief moindre de Brooklyn ou du comté de Westchester (dans l'Etat de New York). Mais il s'étend aussi à d'autres villes américaines, telles Chicago, Los Angeles ou Las Vegas.

Le stade ultime de ce développement géographique est représenté, dans les années 2010, par Starling City, la ville de la série *Arrow* (illustration ci-dessous), dont le *skyline* résulte de la composition de plusieurs villes en Amérique et de par le monde : du centre des affaires de Francfort (Allemagne), à Philadelphie, en passant par Back Bay, à Boston. Starling City est donc l'illustration

<sup>444</sup> De Superman à Everyman, cf. chapitre sur le corps superhéroïque, au point 1.3.11.

implicite d'un capitalisme qui s'exporte, et ce faisant, devient plus global qu'américain. La globalisation prive également l'idéologie de son centre traditionnel (New York). Elle en devient, *ipso facto*, moins menacée.

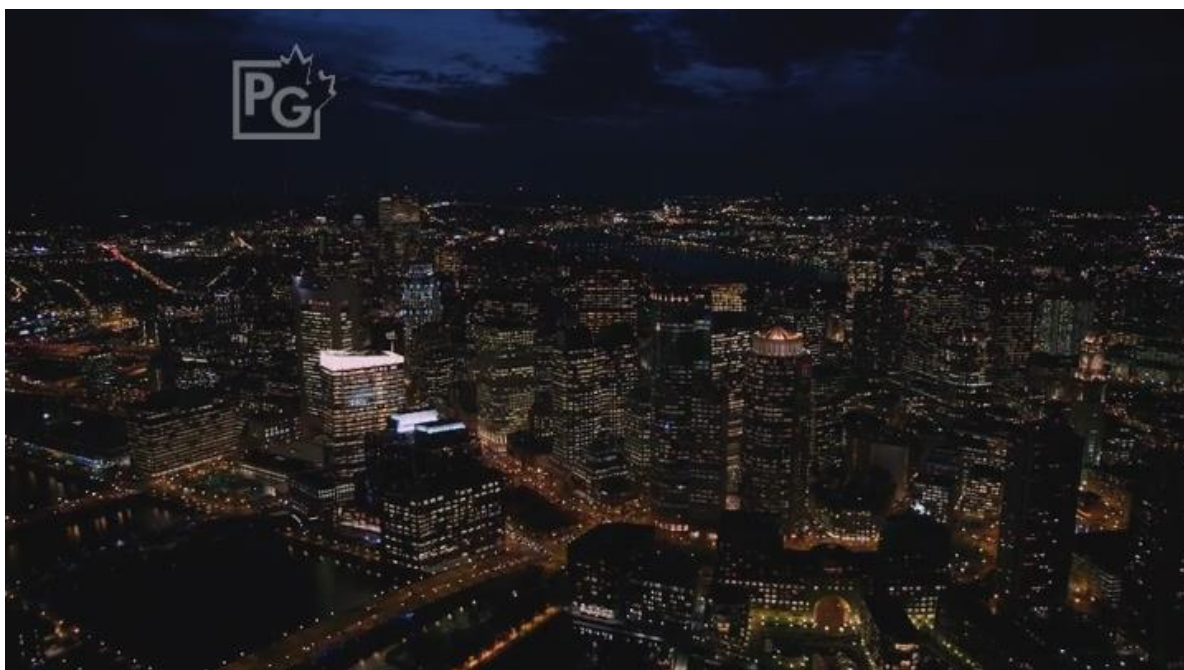


Illustration 101 : La ville collage d'*Arrow* (2012-), au skyline méconnaissable : graphique composite de plusieurs feuilles de calcul de par le monde.

*Arrow* (2012-) est une série particulièrement intéressante pour notre thèse, parce que la ville s'y révèle en tant qu'idéologie pure, et le superhéros en tant que son contrôleur intraitable. Oliver Queen, dont la silhouette cossue rappelle celle de Tony Stark, de Britt Reid ou de Bruce Wayne, est un playboy héritier d'une fortune colossale. A la mort de son père, (qui s'est suicidé pour lui donner une chance de survivre à un naufrage), il élimine physiquement un à un tous les *businessmen* indélicats qui ne respectent pas les règles du jeu démocratique et/ou économique de sa ville. « You failed the city ! », leur assène-t-il, avant de décocher l'une de ses flèches meurtrières qui les fait passer de vie à trépas. A ce rythme-là, le conseil d'administration d'Enron deviendrait rapidement un cimetière. Oliver Queen annonce clairement dans le *voice-over* qui accompagne le générique de la série qu'il doit « devenir quelque chose d'autre » :

My name is Oliver Queen. For five years I was stranded on an island with only one goal: survive. Now I will fulfill my father's dying wish. To use the list of names he left me and bring down those who are poisoning my city. To do this, I must become someone else. I

must become... something else.<sup>445</sup>

Il doit devenir une nouvelle sorte de superhéros, capable de pourfendre les mauvais capitalistes, et non pas les pauvres gens qui occupent les rues des centres financiers. Queen est un marxiste qui s'ignore. En cela il est assez proche de Bane, le superméchant de *The Dark Knight Rises* (2012). Cette série remporte un franc succès populaire Outre-Atlantique, puisqu'elle a été reconduite pour une deuxième saison.

*Arrow* apporte un contrepoint saisissant à d'autres productions, comme *Iron Man 2*, par exemple, qui voit Tony Stark parader de manière indécente sur les scènes de Las Vegas. Implicitement, la solution qu'Iron Man apporte aux problèmes endémiques du capitalisme post-11-Septembre, c'est à nouveau l'univers du spectacle, ou bien celui du jeu. La nouvelle *opportunity* du rêve américain se trouverait-elle sur les tapis verts ? Iron Man, dont le premier film promettait beaucoup, déçoit. Et ce personnage déçoit encore plus quand il prend la tête des *Avengers* (2012), dans un récit qui n'est qu'une débauche de péripéties ineptes, sans les interrogations fondamentales qui font l'intérêt des grands films monomythiques. Signe des temps : ce film est également classé au premier rang des résultats commerciaux US de notre corpus (cf. Annexe 1, page 445).

### 3.2.13. La ville, métaphore du déclin de l'empire américain

Nous nous sommes demandé si ce mouvement affectait la ville dans d'autres textes que des films de superhéros. C'est le cas. A partir de 2008 on observe une formation discursive analogique tout à fait remarquable dans le cinéma US. Il n'y a pas que *The Avengers* (2012) ou *Man of Steel* (2013) qui montrent une Metropolis dévastée. De nombreux films, hors superhéroïtude, offrent des exemples de destruction radicale de la Cité. C'est le cas notamment de *Terminator Salvation* (2009), de *The Day The Earth Stood Still* (2008), de *Watchmen* (2009) ou bien de *Knowing* (2009). A la fin de chacun de ces films les bâtiments de la mégalopole sont balayés, soufflés par le vent de l'histoire cinématographique, et la Cité est entièrement détruite, dans une indécente débauche de destruction (« destruction porn »). Ce qui paraissait invraisemblable auparavant devient de facto la norme, comme si Hollywood vendait dorénavant au monde l'image de la déchéance symbolique de l'Amérique, et non plus sa munificence. Ces quatre films partagent un certain nombre de particularités communes tout à fait intéressantes, et principalement celle de la fin annoncée d'une

---

<sup>445</sup> *Arrow* (2012–).

ère.

Ainsi dans chaque film la civilisation dépeinte à l'écran, celle de l'Amérique, en est arrivée à son déclin ultime. Il s'agit d'un point de non-retour. On détruit, pour rebâtir et pour construire du neuf, mais aussi peut-être pour reconstruire ailleurs. Dans tous les cas l'anéantissement est total, voire final dans le film *Knowing*, puisque la planète elle-même va disparaître, et qu'une sorte d'Arche de Noé sidérale est rassemblée en toute hâte pour reconstruire une humanité plus humaine ailleurs. Ce film apporte une nouvelle piste d'interprétation grâce à la présence d'extra-terrestres d'un morphotype clairement caucasien, c'est-à-dire probablement de nationalité russe : la flamme de la prépondérance culturelle s'éloigne de son centre d'influence habituel, du côté de Manhattan, pour un ailleurs meilleur vers l'est de l'Europe. Que de nostalgie dans ces contemplations ! Et quelle belle revanche pour la Russie d'après 1989, pourrait-on croire ! Mais cette évaluation n'est pas à prendre au premier degré. Cette figure du Russe n'a rien à voir avec le Bolchévique stéréotypé de la Guerre Froide. Les Russes sont une manifestation d'un capitalisme contraire, une émanation du néolibéralisme américain qui s'est exporté, et qui revient hanter Metropolis ou Gotham City, tout comme Vanko revient persécuter Tony Stark dans *Iron Man 2* (2010). L'élastique idéologique vient frapper l'Amérique en pleine tête.

De Russes il est également question dans *Watchmen* (2009), mais sur un autre registre, car il y est question de l'évitement d'un conflit mondial dans le contexte (uchronique, dans une Histoire redéfinie) de la Guerre Froide des années 80. Ce film adopte une position similaire en ce qui concerne la destruction de la Cité, ce qui est d'autant plus remarquable que le roman dessiné d'Alan Moore, et Dave Gibbons (1987) ne se termine pas du tout de cette façon-là. On y voit au contraire une part importante de la population de la Cité s'entre-déchirer sans merci, sans pour autant que soit remis en cause le lieu géographique dans lequel les habitants évoluent. A l'évidence il n'était pas question de fin de règne à l'époque de la création de cette série-là, mais bien de changement des mentalités. La version filmée de Zack Snyder est plus empreinte de l'air du temps. Elle se termine par la victoire à la Pyrrhus de Adrian Veidt/Ozymandias le superhéros, supercerveau, supercapitaliste. *Watchmen* introduit implicitement la mort du capitalisme post-11-Septembre en tant que doctrine politique, telle que Žižek la décrit dans l'une de ses conférences<sup>446</sup>. Celle-ci intervient après l'exil du tout-puissant Docteur Manhattan, symbole de la puissance politique des

---

<sup>446</sup> ŽIŽEK, Slavoj. « First as Tragedy, Then as Farce: The Double Death of Neoliberalism and the Idea of Communism », *Ralph Miliband Series on the Future of Global Capitalism*, London School of Economics and Political Science. 1er décembre 2009. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://backdoorbroadcasting.net/archive/audio/2009\\_11\\_24/2009\\_11\\_24\\_SlavojZizek\\_Apocalypse.mp3](http://backdoorbroadcasting.net/archive/audio/2009_11_24/2009_11_24_SlavojZizek_Apocalypse.mp3).



Etats-Unis, vers la planète Mars. Washington est ailleurs et Manhattan la Riche est détruite.



Illustration 102 : Ce n'est plus le superhéros qui contrôle les hauteurs; c'est l'autre, au sens intersidéral. Illustrations tirées de *Le jour ou la Terre s'arrêta* (2008), de la série TV *V* (2009), et de *District 9* (2009). *District 9* est un film sud-africain, pays dans lequel domine une idéologie semblable à celle de l'Amérique.

*Remake* d'un film de 1951 *The Day The Earth Stood Still* impose en 2008 New-York comme le centre du monde (contre Washington DC dans l'original, préférant donc implicitement le financier au politique). Le changement est de même nature que précédemment, comme si en quelque cinq décennies la prépondérance politique de l'après-guerre s'était effectivement muée en superpuissance de l'argent. Michael Rennie, empreint d'une rectitude à la James Stewart, croyant en un être suprême et capable de ressusciter les morts, venait à l'homme en paix. Le Klaatu de 2008 est remplacé par la silhouette ambiguë de Keanu Reeves. Klaatu, élément extra-terrestre<sup>447</sup> vient protéger la terre de l'homme, dont la présence est jugée malfaisante (c'est également le cas dans *Knowing*). Ce film introduit un autre glissement de taille : Klaatu l'extra-terrestre y est *de facto* présenté comme le surhomme. Par conséquent ce superman-là n'est pas américain. Il est extérieur à l'Amérique. Est-ce donc dire que l'adéquation entre le superhéros et la nation américaine est terminée ? Et que les idéaux et valeurs des superhéros l'ont abandonnée ? La torche de la

<sup>447</sup> Hors du territoire de la ville, en quelque sorte.

superhéroïtude est-elle détenue en dehors des USA ? Nous le pensons foncièrement. C'est une constatation dont la portée se limite au moment où nous produisons ces lignes, sans présager d'une quelconque évolution ultérieure. Mais le rêve américain est-il encore possible aujourd'hui ? L'allégorie de fond n'est-elle pas que c'est la démocratie libérale elle-même qui est menacée ? Il y a effectivement, dans nombre de textes que nous avons étudiés, cette angoisse fondamentale que l'Amérique contemporaine a été distancée, et battue à son propre jeu. Et la représentation première de cette angoisse passe par la ville, et sa destruction.

Comme on le voit, dans la superhéroïtude et ailleurs, la ville est détruite, sans doute par des agresseurs qui ressemblent à ses habitants. Notre hypothèse, on l'aura compris, est donc qu'il s'agit d'une agression intrasystémique, propre à l'idéologie capitaliste, ce que nous n'avons que partiellement démontré à ce stade. D'autres arguments suivront au point 3.4. Mais une chose est certaine. Au-delà de deux gratte-ciels éventrés, les Américains ont perdu une part essentielle de leur idéologie : cette *opportunity*, qu'évoquent Fukuyama ou Huntington, sur laquelle ils étaient prêts à tout miser. Ils ont perdu leur aptitude à s'élever socialement, et une large part d'espoir. Et, dix ans plus tard, le sous-texte de cette agression dont a été victime l'Amérique renvoie peut-être la faute en direction d'une mondialisation du système néolibéral, et non plus seulement en direction d'Al Qaïda<sup>448</sup>.

Dès lors, le système capitaliste offre moins d'intérêt pour l'*homo americanus*, qui peut faire la démonstration explicite de son mécontentement, jusqu'à occuper Wall Street. Dans ce contexte, le système répressif qui contient et rejette l'expression démocratique de leur colère peut apparaître comme totalitaire. Ce que nous verrons au chapitre suivant.

### 3.2.14. Conclusion

Nous avons analysé dans cette partie le rôle de la ville dans l'univers superhéroïque. New York (ou ses multiples variations) est le centre de l'idéologie capitaliste. Elle est le gage de l'*opportunity* traditionnelle, aussi appelée *The American Way*, c'est-à-dire cette possibilité d'élévation de l'individu dans une démocratie libérale. Le superhéros en est le contrôleur. Il fait en sorte que chacun ait sa chance dans le contexte de la ville, punissant le fort qui abuse du pouvoir, quel qu'il soit, aidant le faible à se relever. Après la chute du Mur de Berlin (1989), la ville superhéroïque devient plus verticale et plus hyperbolique que jamais. Les films n'en donnent plus une

---

<sup>448</sup> Ou peut-être Ben Laden, nourri au biberon du rêve américain, est-il un autre instrument de ce retour de manivelle.

représentation réaliste, et elle devient un terrain de jeu à la Disney. Cette euphorie est sans doute due à la disparition de l'ours soviétique, ennemi idéologique depuis un demi-siècle. La ville américaine n'a pas le triomphe modeste. La ville d'après le 11 Septembre perd de sa superbe, et cesse d'être un parc d'attractions. Mais elle reste une ville-tableau, dont chaque élément du graphique est, symboliquement, une pile de richesse exposée à la vue du monde. Le superhéros parcourt très souvent cette ville au ras du sol, car il a du mal à s'élever. De nombreux superhéros ont le mal des cimes, voire le mal de l'air, preuve de leur difficulté à transcender le réel et à atteindre une quelconque élévation sociale. La ville d'après 2005 apparaît menacée plus souvent qu'à son tour, même après la mort de Ben Laden. Et les images de destruction abondent dans le paysage cinématographique des années 2000, et du début des années 2010. Al Qaïda, et les Tours Jumelles, ne sont donc pas les seuls responsables de cet état de choses.

Car la destruction présente de la ville s'inscrit dans une démarche logique issue du passé, et apparaît comme la conséquence d'actions antérieures. Il s'agit en quelque sorte de la chronique d'une mort annoncée. Le futur est inscrit en germe dans l'histoire de l'après-guerre, dans une précession quasi-baudrillardienne. C'est comme si l'on disait : ce qui nous arrive aujourd'hui est normal ; il fallait s'y attendre. Ce raisonnement faussement logique (il s'agit avant tout de dramaturgie et non pas d'une approche civilisationnelle rationnelle) n'est pas étonnant en soi s'agissant de fiction. Mais sur le plan culturel il condamne implicitement un *hubris* colossal développé depuis l'après-guerre dans la société américaine, et qui l'a conduite à sa perte. Il invite également l'*homo americanus* à se redéfinir tant par rapport au grand architecte de l'univers que par rapport à son environnement urbain, et à regarder vers le ciel pour y trouver l'ombre d'une réponse.

Une constatation majeure s'impose toutefois : les cieux bouchés au-dessus de la ville sont le signe d'une *opportunity* capitaliste qui a disparu dans la réalité de tous les jours. C'est l'espoir d'une vie meilleure qui semble disparaître à son tour. Les cimes urbaines du cinéma US appartiennent souvent désormais à ces vaisseaux extra-terrestres que l'on aperçoit flottant sur la mégapole comme une épée de Damoclès dans *The Day The Earth Stood Still* (2008), ou bien dans la série télévisée *V* (2009-). L'on pourrait arguer que ces deux derniers textes ne sont pas des films de superhéros. Mais nous pensons en fait le contraire : ce sont là d'une certaine manière des films américains de superhéros dans lesquels le superhéros n'est pas américain. Le superhéros, comme évoqué plus haut, c'est l'autre.

C'est effectivement ce qui est pernicieux dans la production audiovisuelle US entre 2004 et 2010 : le superhéros est passé de l'autre côté du miroir. Il apparaît un tant soit peu maléfique dans *V*. Mais



il est indéniable que le Klaatu de *The Day The Earth Stood Still* a tout de Superman, l'ire vengeresse en sus. Ce n'était pas le cas dans la version de 1951. Considérer que le surhomme est dans l'autre camp, c'est aussi admettre que l'on n'en est plus un soi-même. Ce que révèle l'observation des textes superhéroïques des années 2000, n'est-ce pas au fond que l'Amérique n'est plus la superpuissance qu'elle a été par le passé ? On nous pardonnera cette dernière question rhétorique. Et le superhéros américain, icône centrale des textes que nous avons commentés jusqu'ici, sombre avec elle.

### 3.3. Le superhéros et l'autorité

#### 3.3.1. Introduction

Ce chapitre examinera les allégeances politiques du superhéros depuis 1978, et les diverses relations qu'il entretient en ce siècle avec les figures d'autorité du monde superhéroïque : le rédacteur-en-chef, la justice, la police, et l'armée. Nous proposerons une lecture sociopolitique du superhéros qui nous permettra d'explicitier les observations, d'apparence triviales, sur le corps, la diversité et les couleurs superhéroïques que nous avons faites plus haut (cf. Partie 1). Il sera, ici, fait ample usage de la théorie de l'isothymie, développée par le philosophe américain Francis Fukuyama, sur la base de la différenciation platonicienne entre désir et *thymos* (cf. point 3.3.5).

Nous verrons brièvement que le quatrième pouvoir, garant des institutions, ne fait plus confiance au superhéros comme auparavant. Puis, d'une part, qu'en se substituant à la police le superhéros succombe à la tentation autoritaire, avec l'alibi de défendre la démocratie, comme c'est le cas de Batman en 2008 ; et/ou d'autre part que le désamour de l'opinion publique à l'égard de l'armée conduit certains superhéros jusqu'au bord de la rébellion. Enfin, nous poserons que la place acceptable d'un superhéros au vingt-et-unième siècle est peut-être plus proche de celle d'un drone au service d'un citoyen lambda démocrate que d'un être de chair et de sang.

#### 3.3.2. Le rédacteur en chef, témoin et censeur

Il est en effet une catégorie d'autorité qui résiste beaucoup mieux à l'assaut des criminels. Il s'agit de l'autorité morale du quatrième pouvoir (érigé en modèle de vertu dans l'opinion américaine depuis les années 1970 et les effets liés à la révélation du scandale du Watergate) et de son personnage numéro un. La figure du rédacteur en chef est omniprésente dans les films de Superman et Spider-Man. Il est celui qui observe et commente le respect de l'autorité morale héritée du père, et son intégration par le superhéros, mais il se tient aux côtés du versant terrestre du superhéros, qu'il s'agisse de Clark Kent, de Peter Parker, ou même de Britt Reid. Le rédacteur en chef est une icône populaire en soi, un fait de civilisation éminemment américain, sans équivalence exacte dans d'autres cultures.

Chez Clark Kent, il s'appelle Perry White (cf. illustration ci-dessous). Il est White comme la vertu la plus pure, comme un WASP traditionnel, ou bien comme la Maison Blanche. Employé par le *Daily Planet* toute sa vie, comme il aime à le répéter dans *Superman* (1978), il en porte le poids de la tradition. Perry White est un roc inébranlable, incorruptible comme pouvait l'être la presse des

années 1970<sup>449</sup>, un modèle pour le versant humain du superhéros, qu'il s'appelle Clark Kent ou Peter Parker.



Illustration 103 : J.J. Jameson et Perry White, un air de parenté rédactionnelle, et pas seulement par le cigare. (*Superman* 1978 vs. *Spider-Man* 2002)

Sur ce plan, il n'y a à proprement parler que des différences mineures entre ces deux superhéros puisqu'ils évoluent dans des décors professionnels très similaires de presse et de salle de rédaction. Peter Parker est une émanation du photographe Jimmy Olsen, un *spin off* comme disent les Américains. D'ailleurs les patronymes vont et viennent entre les deux univers comme l'illustrent les dialogues tout en sous-entendu ci-dessous :

Clark Kent: Thanks for giving me my job back.  
Perry White: Don't thank me. Thank Norm Parker for dying!  
Jimmy Olsen: It was his time.<sup>450</sup>

Dans les diverses versions de Spider-Man le rédacteur en chef s'appelle J. Jonah Jameson et se pare de vertus similaires tout en étant plus cacochyme que jamais. Son autorité repose également de

<sup>449</sup> L'affaire du Watergate, déclenchée par les articles de Woodward et Bernstein dans le *Washington Post*, démarre en 1972. L'image cinématographique du journaliste illustrée par Robert Redford et Dustin Hoffmann dans *All the President's Men* (1976), chevaliers inlassables dans leurs armures étincelantes, sont des figures glorieuses qui perdurent encore aujourd'hui. Ceci malgré la concurrence tardive (à la fin des années 1990) de l'avocat, personnage mis en vedette par des films comme *The Rainmaker* (1997) ou *Erin Brockovich* (2000).

<sup>450</sup> *Superman Returns* (2006). L'humour de cette réplique n'échappera à personne. Superman entend bien, en 2006, reprendre l'ascendant sur un Spider-Man (Peter Parker) qui vient de pulvériser le box-office, avec deux films de suite. Nous trouvons un clin d'œil analogue dans *Spider-Man 2*, lorsque la Tante May dit à Peter : « You're not Superman, you know ».

manière tout à fait symbolique sur le papier, sur un type de document médiatique qui pourrait être fondateur et gage de liberté ailleurs, comme, par exemple, des articles de loi. Il est le garant de la chose écrite, comme la constitution est la garantie politique de la république, depuis Madison.

Au vingt-et-unième siècle, certains plans de *Superman Returns* (2006) représentent le rédacteur en chef en contre-plongée, comme un titan, avec en arrière-plan le globe terrestre qui semble reposer sur ses épaules massives (cf. illustration ci-dessous – nous reviendrons sur cette image au point 3.4.8). Mais cette figure d'autorité incontestée, qui représente également en soi la force de l'opinion publique de la démocratie libérale, a désormais des mots durs pour le superhéros.



Illustration 104 : Le rédacteur en chef : un titan de la démocratie. Image tirée de *Superman Returns* (2006)

En 1978, Lois Lane avait créé au sujet de Superman la célèbre formule « truth, justice, and the American way ». Perry White la reprend à son compte en 2006, doutant, haut et fort, que l'Homme de Fer soit encore lié de quelque manière avec « truth, justice, and all that stuff ». L'effet est double, voire triple. D'abord il distance Superman des deux premiers items de la citation, ce qui rejoint notre propos. Ensuite, en ignorant le dernier, il met en doute l'américanité, et donc le patriotisme, du superhéros. Enfin, dans une perspective marxienne, l'interprétation du terme « stuff » peut s'étendre jusqu'à le considérer comme un synonyme de « marchandise ». Les deux adjectifs « all that » peuvent se référer à un « tout global ». Auquel cas l'expression peut s'entendre comme l'équivalent de « marchandise mondiale », ou « internationale », ce qui ne semble pas représenter un contresens majeur. C'est une lecture séduisante, qui rend compte de l'évolution du capitalisme américain depuis la Seconde Guerre mondiale : de l'Amérique, au monde tout entier.

Dans une telle interprétation, le rédacteur en chef s'élèverait donc contre un Superman devenu garant de la globalisation la plus débridée, plutôt que de la démocratie libérale made in USA.

Toujours est-il que cet anathème (cinématographique) a provoqué un véritable tollé dans la société américaine de cette époque, *Fox News*<sup>451</sup> allant jusqu'à proposer de déchoir cette icône de la culture populaire de sa nationalité. De fait, dans une interview au *Hollywood Reporter*, intitulé « What happened to 'truth, justice and the AMERICAN way'? » et sous-titré, de manière tout à fait claire « Superman eschews longtime patriot act », le scénariste Dan Harris justifie ses choix par les mots suivants : « The world has changed. The world is a different place. The truth is he's an alien. He was sent from another planet. He has landed on the planet Earth, and he is here for everybody. He's an international superhero.<sup>452</sup> » Et son compère Michael Dougherty de renchérir, dans le même article : « We were always hesitant to include the term 'American way' because the meaning of that today is somewhat uncertain. The ideal hasn't changed. I think when people say 'American way,' they're actually talking about what the 'American way' meant back in the '40s and '50s, which was something more noble and idealistic.<sup>453</sup> »

Nous avons donc affaire à un superhéros qui a considérablement évolué, et qui a acquis une portée globale, et non plus seulement nationale. Dans ce contexte, il n'aurait donc plus aucune raison de suivre les préceptes du Patriot Act de 2001<sup>454</sup>. Comme l'écrit la journaliste Tatiana Siegel, dans le même article, « the long-standing member of the Justice League of America seems to have traded in his allegiance to the flag for an international passport. » De fait, les équipes de monomythes que l'on voit à l'écran ensuite, comme *The Avengers* (2012), renvoient volontiers l'image d'une communauté d'intérêts qui pourraient être plus globaux que nationaux : une sorte de G7, ou G8, des superhéros. Enfin, ce Superman-là, de l'avis même de ses auteurs, est nettement moins noble et idéaliste que par le passé, ce qui rejoint notre analyse de son déclin.

Deux considérations annexes sont importantes à propos de cet article : d'une part le studio

---

<sup>451</sup> Organe de presse (TV) ultra-conservateur.

<sup>452</sup> SIEGEL, Tatiana. « SUPERMAN - truth, justice and "all that stuff"? What happened to "truth, justice and the AMERICAN way"? ». *Hollywood Reporter*, 30 juin 2006. Article initialement consultable en ligne : [http://www.hollywoodreporter.com/thr/columns/film\\_reporter\\_display.jsp?vnu\\_content\\_id=1002764635](http://www.hollywoodreporter.com/thr/columns/film_reporter_display.jsp?vnu_content_id=1002764635). L'article ayant, depuis notre consultation, disparu de cette adresse, nous avons pris la liberté de le reproduire à une autre URL : <http://www.ducieux.fr/files/HollywoodReporter2006.html>.

<sup>453</sup> SIEGEL, Tatiana. Op. cit. URL : <http://www.ducieux.fr/files/HollywoodReporter2006.html>.

<sup>454</sup> Pour mémoire, ce texte fut signé par George Bush en octobre 2001. Le « backronyme » USA PATRIOT recouvre les mots : « Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act. »

d'origine de ce film est la Warner (l'une des 40 maisons de production contactées par Karl Rove), qui se dédit ostensiblement de son engagement à l'appel patriotique de 2001 ; d'autre part le film est signé par Bryan Singer, qui n'est autre que le réalisateur de *X-Men* (2000) et *X2 (X-Men 2)* (2003). Les scénaristes Dougherty et Harris ont par ailleurs signé le scénario de *X-Men 2* (2003). Il y a du « film-jacking » dans l'air, si l'on nous autorise l'expression. Le loup est entré dans la bergerie du monomythe, et ce *Superman Returns* est symboliquement empreint du sceau des polymythes. Son idéologie est faite de fragilité plus que de force, et de doute plutôt que de certitude.



Illustration 105 : Perry White version 2006 (à gauche, Jimmy Olsen ; à droite, Lois Lane)

Quelquefois, le superhéros utilise la presse (intradiégétique) des films eux-mêmes pour exposer sur la place publique les menées néfastes de tel ou tel antagoniste, comme c'est le cas dans n'importe quel film classique. La presse, plus que la justice ou les autorités traditionnelles de maintien de l'ordre, est bien la tribune privilégiée où l'on porte plainte dans le cinéma américain moderne.

Chez Superman, il n'y a pas de différence majeure entre le Perry White de 1978 (jusqu'à 1987) et celui de 2006. Bien sûr la figure initiale du rédacteur en chef du *Daily Planet*, véritable conscience de Metropolis, mâchonnant son interminable cigare, râlant et jurant comme le Capitaine Haddock, fait place après 2001 à un homme plus retenu, non-fumeur, à la silhouette plus empâtée, plus patelin et bourgeois. Mais ces distinctions apparaissent comme minimes. Le rédacteur en chef est un invariant. La différence majeure entre la première période et la seconde réside essentiellement dans la relation que Clark Kent entretient avec lui, et vice-versa. Tout est affaire de glissement à nouveau.

De fait, *Superman Returns* (2006) ouvre sur un Clark Kent qui a été absent des affaires terrestres pendant cinq ans. La place qu'il a laissée vide à son départ est désormais occupée. Pour

commencer, le neveu du rédacteur en chef, Richard<sup>455</sup> White, l'a remplacé à son bureau, et donc dans la chaîne de commandement d'un grand quotidien ; ensuite ce dernier a pris Lois Lane pour compagne ; enfin, comme nous l'avons vu précédemment, Lois Lane a un fils, qui se révélera être celui de Superman. Les divers dilemmes qui résultent de ces prémices sont donc centraux au film. Comme l'est l'absence et le long séjour de Superman sur une autre planète<sup>456</sup> pendant ces cinq années.

Quelle est véritablement la place de Superman/Clark Kent dans ce portrait de famille, lui qui n'est plus fils, mais désormais père à son insu ? Les films des années 1980 le situaient à la place symbolique du fils spirituel, dans un cadre évident de filiation ou d'une relation ascendant/descendant. Mais cette place est donc occupée par quelqu'un d'autre en 2006<sup>457</sup>. Superman a failli. Qu'a-t-il donc raté à Metropolis durant les cinq années de son absence, lui qui est allé voir ailleurs pour retrouver une partie de l'héritage de Kal-El, et au-delà, pour avoir un point de vue moins américanocentrique ? Retrancher cinq années à 2006, date de sortie du film, nous ramène à l'année 2001. Le traumatisme est à nouveau là, en filigrane, comme dans d'autres films de superhéros (voir chapitre sur la ville superhéroïque, au point 3.2.10). Superman porte lui aussi le poids du cataclysme des Tours Jumelles et se voit déchu de sa place d'héritier de la vertu. La presse représente d'une certaine manière une censure des actions du superhéros. Se voir remplacé, et se voir retirer la préférence de la presse, apparaît dès lors comme une déchéance.

*The Green Hornet* (2011) présente un cas de figure tout à fait similaire, à mi-chemin entre Superman/Spider-Man et Batman/Iron Man. Dans ce film Britt Reid est l'héritier mal inspiré de James Reid, patron du *Daily Sentinel* de Los Angeles, un *self-made man* plus grand que nature. Contrairement au Frelon Vert des années *comics*<sup>458</sup>, ce rejeton de cinéma est un play-boy vain et dissipé. Sa première mission au sortir du cimetière est de décapiter la statue d'airain de son père, une castration symbolique qui n'affecte en fait que lui-même. Mais après tout, le terme « Frelon Vert » est en soi l'illustration d'un désordre œdipien, puisque Britt Reid, à la recherche d'un nom pour sa personne superhéroïque, propose tout d'abord de s'appeler « The Green Bee », comme l'abeille qui a tué son père. Voilà donc un superhéros qui tue, symboliquement, le père et son

---

<sup>455</sup> On notera l'évolution du personnage par une courte remarque onomastique : Richard = *richer*. Il est plus riche.

<sup>456</sup> Superman est parti en expédition sur une autre planète, laquelle aurait pu être Krypton.

<sup>457</sup> Peter Parker rencontre le même problème dans *Spider-Man 3* (2007) puisqu'il se voit menacé par Eddie Brock sur la foi d'un cliché truqué. Mais sous l'emprise des mauvais instincts de la symbiote il humilie publiquement Brock, qui n'aura de cesse que de se venger de cet affront tout au long du film.

<sup>458</sup> Dans la bande dessinée, et dans le film de 1966, Britt Reid, était rédacteur en chef du *Daily Sentinel*.

autorité, avant même de suivre ses préceptes, comme le font naturellement Superman, Thor et quelques autres. Ce film pas entièrement comédique<sup>459</sup>, mal reçu par la critique, mais tout à fait remarquable, du Français Michel Gondry<sup>460</sup>, pose néanmoins la vraie question qui perturbe les superhéros des années 2000, et qui est centrale à notre propos dans ce travail : comment prendre la relève des géants qui nous ont précédés dans le monde chaotique des années 2000, sans se rendre totalement ridicule ? Le superméchant Benjamin Chudnofsky a le même problème au début du film. Il est forcé de changer son nom en Bloodnofsky pour retrouver sa crédibilité de super mafieux<sup>461</sup>. En ce qui le concerne, le frelon vert solutionne finalement le problème en deux étapes, après moult péripéties propres au genre : il promeut Mike Axford<sup>462</sup>, le rédacteur en chef du journal au temps de son père, au rang de patron de presse, et il rend simultanément à la statue de son père la tête sectionnée. En d'autres termes il remet les choses en place, quasiment dans l'ordre où il les a trouvées.

Dans les films les plus récents, comme *The Amazing Spider-Man* (2012), on s'aperçoit que le superhéros ne travaille même vraisemblablement plus pour la presse, comme le souligne Roger Ebert dans sa chronique web :

Peter/Spidey depends on cell phones, which save the day when Spidey urges Gwen to — quick! — find the blue serum! Peter Parker is still a photographer (and still using rolls of film); although we see a front page proving the *Daily Bugle* is still being published, Peter doesn't seem to free-lance for it anymore; no doubt he's been downsized. The credit cookies promise a sequel, and I suppose by the time they make it, Peter will have switched over to making videos for YouTube.<sup>463</sup>

Soulignons au passage une notion toute particulière de la superhéroïtude : qui dit *remake*, ou *reboot* (puisqu'on revient dans ce dernier cadre à la genèse même du superhéros), ne veut pas forcément dire réécriture du personnage public du superhéros sur son lieu de travail. Peter Parker

---

<sup>459</sup> TURAN, Kenneth. « Movie review: 'The Green Hornet' », *Los Angeles Times*, 14 janvier 2011. Consultable en ligne, dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://articles.latimes.com/2011/jan/14/entertainment/la-et-green-hornet-20110114>. Le film y est dépeint comme « a boring bromedy that features mumblecore heroics instead of the real thing ».

<sup>460</sup> Coécrit avec le comédien Seth Rogen, lequel joue le rôle du protagoniste Britt Reid/Green Hornet.

<sup>461</sup> « Jerkoffsky » l'appelle Danny « Crystal » Clear, un de ses rivaux, au début du film.

<sup>462</sup> Le nom « Axford », par son onomastique et sa référence claire à la hache, restaure également le principe du père censeur, voire castrateur.

<sup>463</sup> EBERT, Roger. « The Amazing Spider-Man ». *Chicago Sun-Times*, 28 juin 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.rogerebert.com/reviews/the-amazing-spider-man-2012>.



2012 reste photographe, avec ou sans journal pour lequel travailler : il ne devient pas cameraman, ou blogueur (ci-dessus). Clark Kent 2006 ne devient pas présentateur du JT ; il reste un homme de plume, même si on le voit fort peu écrire dans *Superman Returns* (2006). La réécriture concerne en premier lieu le superméchant et sa relation à la richesse, comme nous l'avons vu dans le chapitre sur la psyché, et beaucoup moins les conditions de vie et de travail de la personne publique.

A l'examen des exemples de ces quelques films on se rend bien compte que le rédacteur en chef est encore et toujours une valeur de référence morale dans le cinéma superhéroïque contemporain, même si cette valeur tend à se raréfier après 2010. En revanche c'est le superhéros qui est déchu de son rôle d'héritier symbolique. Qui pis est, dans le cas du *Green Hornet*, le véritable superhéros est en fait Kato, le majordome de Britt Reid. Un Frelon Vert plus asiatique qu'américain, un Superman qu'on soupçonne de collusion avec des forces extérieures... On est donc effectivement aux antipodes du modèle de superhéros de 1978. L'étranger, au sens le plus large, gagne en importance.

### 3.3.3. L'avènement de la justice

Le monde de la presse prend en revanche un strapontin chez *Batman* et *Iron Man*. Pour ce deuxième type de superhéros, côté grand capital, sans super pouvoirs physiques innés ou acquis, le quatrième pouvoir représente une force de contrôle, voire d'opposition, qu'on peut utiliser à son profit, mais qui joue cependant le même rôle de censeur que plus haut. Ainsi dans *The Dark Knight* (2008) le Procureur (*District Attorney*) Harvey Dent lance-t-il depuis le pupitre de sa conférence de presse : « Je suis Batman » de manière à sauver des inconnus des griffes du Joker<sup>464</sup>. Nous avons affaire, de la même manière que précédemment (voir chapitre sur le bouc-émissaire et les *copycats*), à un déplacement du superhéros. Pourquoi Dent annonce-t-il publiquement qu'il est Batman ? Parce que le personnage de l'avocat a remplacé le journaliste dans l'imaginaire populaire, comme nous l'avons évoqué auparavant ? Pas seulement. En fait parce que le Joker tue une personne jusqu'à ce que le vengeur masqué se démasque, et implicitement parce que Bruce Wayne se révèle incapable de le faire lui-même. Dent se place donc dans un espace laissé symboliquement vacant. De fait, dans ce film, Batman se fait remarquer initialement par sa vacuité, son incapacité à prendre rapidement une décision. Il est en quelque sorte absent<sup>465</sup>, tout comme l'est d'ailleurs le

---

<sup>464</sup> Le Joker promet d'assassiner une personne par jour jusqu'à ce que Batman se dévoile.

<sup>465</sup> Il est quelquefois remplacé par des imposteurs, comme nous l'avons vu dans le chapitre sur le bouc émissaire.

policier James Gordon, commodément déclaré mort pendant trente bonnes minutes<sup>466</sup> à l'intérieur de ce récit. Or, comme il est utile de le rappeler, Gordon est le seul flic intègre dans un corps de police savamment corrompu. Le superhéros est aux abonnés absents ; le bon flic l'est tout autant. La justice tente donc de se substituer aux forces de police et au superhéros masqué. Quelle conclusion en tirer ? Clairement, comme c'est le cas pour Superman en 2006, que le super-héros brille à cet instant T de l'histoire américaine, par son inaptitude et son inefficacité. Comme il est incapable de faire face à la crise ambiante, et comme la police est tout aussi inefficace, on le remplace par cet autre dépositaire de la vertu qu'est la justice. Harvey Dent est un avatar d'Erin Brockovich ou de Rudy Baylor<sup>467</sup>, et représentant d'une profession qui a le vent en poupe dans la culture populaire américaine du début des années 2000, comme le prouvent ces deux films.

Encore faut-il mentionner que cette émanation de la justice se voit ensuite pervertie, puisque Harvey Dent se transforme finalement en Two-Face, l'homme à deux visages, irrémédiablement attiré par le côté sombre de la force. On pourra bien sûr arguer que le happy end final cathartique gomme tous ces défauts, élimine les méchants, efface par le fait même toutes ces récriminations muettes à l'encontre du super-héros. Mais ne serait-ce pas qu'un vœu pieux ? Car ce que donne cette vision initiale de la société de Gotham City dans *The Dark Knight*, c'est un constat qui concerne la société américaine dans son ensemble en 2006-2008<sup>468</sup>, et qui ne change pas pour autant à la fin du film. Les héros sont distinctement fatigués, et pas du tout irremplaçables, même s'ils sont mal remplacés. Quant aux autorités en place, telle la police et le pouvoir politique, elles sont comme souvent dans le monde superhéroïque, corrompues, et de ce fait ne constituent pas une valeur morale de référence<sup>469</sup>. Il y a quelque chose de pourri au royaume des super-héros modernes. Et ceci d'autant plus que l'Amérique de George W. Bush Junior reconnaît à partir de 2004 qu'il n'y a pas d'armes de destruction massive en Irak. Cette erreur (ce mensonge ?) donne mauvaise presse à l'équipe présidentielle. Le seul message d'espoir distillé par *The Dark Knight* est le sacrifice du superhéros sur l'autel des idées et grands principes démocratiques à la fin de ce

---

<sup>466</sup> Par un ressort dramatique assez curieux James Gordon se retrouve mort et enterré après avoir sauvé le maire de Gotham City. Il ressuscite pour arrêter le Joker avant qu'il ne s'en prenne à Dent. Quelle est véritablement l'utilité de cette péripétie ? Gordon (Gary Oldman) n'aurait-il pu l'arrêter sans feindre son décès ?

<sup>467</sup> Protagoniste de *The Rainmaker* (1997) de Francis Ford Coppola. *Erin Brockovich* (2000) est un film de Steven Soderbergh.

<sup>468</sup> Le temps que le film soit écrit, réécrit, mis en chantier, puis sur le marché.

<sup>469</sup> Cette dernière remarque ne valait pas forcément pour Superman dans les années 1980, malgré la proximité avec le Watergate. Elle a pris pied dans le monde superhéroïque des années 1990, notamment chez Batman.

texte, lorsqu'il endosse la faute à la place de Harvey Dent. Les apparences sont sauvées.

Batman respecte ce principe en conservant, pour l'opinion publique de Gotham City, un souvenir de Harvey Dent intact. En se déclarant responsable de sa mort, il fait en sorte que personne ne sache que Dent s'est transformé en Two-Face, et par analogie, comme nous l'avons vu plus tôt, que Monsieur Smith soit autre chose qu'un assassin dans les années 2000. L'assassin affiché, dans *The Dark Knight*, c'est Batman. Monsieur Smith peut laver ses mains du sang de ses victimes, et revenir à la candeur d'un personnage à la James Stewart. Batman veille à la préservation des idéaux, et joue le rôle du bouc-émissaire, à la place du bouc-émissaire désigné.

Déclin du superhéros aux yeux du quatrième pouvoir, affaissement de la justice... Qu'en est-il alors des autres manifestations de l'autorité ? A commencer par le monde politique. Le superhéros est-il vraiment de droite, voire ultra-conservateur, comme l'estime Robert Weiner<sup>470</sup> ? Et quelle évolution a-t-on pu observer entre 2001 et 2011 ?

### 3.3.4. Le monomythe, allié servile du pouvoir politique

Le superhéros, comme nous l'avons dit plus tôt (cf. point 3.2.3), est le défenseur du néolibéralisme (au cinéma) depuis les années 1970. Il défend avant tout l'idéologie en place, celle-là même que le Joker cherche à dynamiter et à pulvériser dans *The Dark Knight* en 2008 (voir point 2.5.6). Il est sujet idéologique, défenseur de la ville, lieu et objet de l'idéologie, et contrôleur du capitalisme à l'américaine, et en tant que tel, il veille à la perpétuation des valeurs qui font la démocratie libérale.

La relation du superhéros (ou de sa personne à la ville) avec le pouvoir en place a été de tous temps sans équivoque : le superhéros défend l'ordre établi, quelle que soit l'idéologie qui le sous-tend. Il suffit de lire quelques textes critiques pour s'en convaincre. Il existe sur ce terrain un consensus non surprenant. Ainsi, comme le dit Ray Browne : « Heroes serve as models and leaders of people and nations because they reflect the projection of the consensus of the dreams, fantasies, self-evaluations, and needs of individuals and society. Like a lens, heroes concentrate the power of people, of a nation, and serve as the muscle for the movement and development of a people, which they epitomize.<sup>471</sup> » Lawrence Kreiser estime quant à lui que : « [The superhero's values] are

---

<sup>470</sup> WEINER, Robert G. (Dir.). *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2009.

<sup>471</sup> BROWNE, Ray. « Hero with 2000 faces » , in BROWNE, Ray (Dir.). *Profiles of Popular Culture: A Reader*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 2005, page 16.

the society's values<sup>472</sup>. » Danny Fingeroth exprime un point de vue très voisin, en l'étendant à l'ensemble du monde occidental, où la démocratie libérale a fait son lit dans les années 1990 : « (...) without being overtly ideological, superheroes champion the consensus views of most residents of Western democracies. They are not in favor of violent revolution to change political power.<sup>473</sup> »

Superhéros et pouvoirs politiques en place font donc bon ménage. Les récits superhéroïques n'offrent pas une vision du monde qui change de celui que nous connaissons, non plus qu'ils n'offrent de changer la société, ou de chercher la source des maux dont cette dernière souffre, comme l'exprime Hassler-Forest :

Superman (...) seemingly embodying utopian ideals of a better future for all mankind, while most Superman narratives fail to engage on any level with social or political realities. Instead, Superman and most other superheroes tend to fight the symptoms of crime and injustice while ignoring the causes.<sup>474</sup>

Clark Kent, pas plus que Superman, ne remet en question la société dans laquelle il vit. Et pourtant, il en aurait le pouvoir, de par sa profession. Sait-on, au juste, dans quelle rubrique ce prétendu journaliste œuvre ? Peut-on donner l'exemple d'un seul des articles qu'il aurait publiés ? Travaille-t-il à la rubrique des faits divers, ou bien est-il grand reporter, comme Tintin ? Cette hypothèse le dispenserait, évidemment, d'une critique sociale ou politique de son environnement, puisqu'il serait symboliquement affairé ailleurs. Chez *Superman*, c'est Lois Lane qui rédige les éditoriaux, sous le contrôle du rédacteur en chef. Clark Kent n'exprime pas d'opinion ou de jugement de valeur par voie de presse. Pourtant, la démocratie libérale dont il est le vecteur le lui autoriserait. Mais il est, neutre, ou politiquement correct.

De la même manière, aucun superhéros ne vole aux riches pour donner aux pauvres, par exemple. Oliver Queen/Arrow tue les mauvais capitalistes, mais ne distribue pas leur fortune aux miséreux. Le *status quo* est de règle. La mission du superhéros est de sauver les nantis comme les miséreux, sans distinction visible, et de préserver l'idéal démocratique. Ils ne sont dans leur immense majorité que transposition et représentation, voire travestissement, du monde réel. Bien sûr,

---

<sup>472</sup> KREISER, Lawrence. « Introduction », in BROWNE, Ray (Dir.). *Popular Culture Values and the Arts: Essays on Elitism Versus Democratization*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2009, page 160.

<sup>473</sup> FINGEROTH, Danny. *Superman on the Couch*. New York: Continuum International Publishing Group, 2004, page 161.

<sup>474</sup> HASSLER-FOREST, Dan. *Capitalist Superheroes : Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Ropley: Zero Books, 2012, page 40.

l'univers de *Spider-Man* (2002) oscille entre les *penthouses* du centre-ville et les condominiums défraîchis de la banlieue la plus démunie, mais jamais Tante May ne se risque à critiquer les ors de Norman Osborn. Non plus que l'inverse.



Illustration 106 : Repas d'Action de Grâce dans *Superman* (2002). La dimension religieuse a disparu au profit d'une laïcité de bon aloi. Les disparités sociales s'estompent dans l'acte de consommation.

Au contraire, comme le montre l'illustration ci-dessus, ces deux mondes se frôlent et se côtoient dans un étonnant commerce, allant jusqu'à partager la dinde de l'Action de Grâce, tous étant conscients de leur(s) différence(s) et restant sur leur quant-à-soi, dans un aimable *statu quo*. C'est une scène surréaliste : on cherche la communion plus que la division, dans un semblant de religiosité civile qui cimenterait la paix sociale. Comme le souligne Francis Fukuyama, « Inequality *per se* has never been a big problem in American political culture, which emphasizes equality of opportunity rather than outcomes.<sup>475</sup> » Point de révolution, mais bien une simple représentation des disparités énormes que connaît l'Amérique depuis la Deuxième Guerre mondiale, disparités admises et assumées. On doit bien concéder que la notion de lutte des classes n'a que peu de portée dans un tel contexte. Peter Parker ne se plaint pas de son sempiternel manque d'argent, qui le force à endosser l'uniforme du livreur de pizzas durant ses études<sup>476</sup>, et, par ailleurs, jamais son

<sup>475</sup> FUKUYAMA, Francis. *The Origins of Political Order: From Prehuman Times to the French Revolution*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 2012, page 8.

<sup>476</sup> Il travaille à temps partiel chez Joe's Pizza (*Spider-Man 2* – 2004) dans un emploi assez stratégique qui lui permet de parcourir les rues de la ville à toute heure du jour et de la nuit.

meilleur ami Harry Osborn n'y fait allusion. Ces deux-là cohabitent parfaitement, même s'ils n'habitent pas le même monde. Surprenante couleuvre, avalée avec la même gourmandise de part et d'autre de la barrière sociale. L'essentiel est de consommer. Il y aurait donc, à ce propos, un fondement égalitaire des individus. Cette notion va nous servir plus tard dans ce chapitre (cf. point 3.3.5).

Le superhéros pencherait-il à droite ? Dan Hassler-Forest va jusqu'à évoquer à son propos une idéologie « fasciste », ce qui rejoint l'étiquette « pop fascism » fréquemment utilisée à propos du superhéros dans les études culturelles. Robert G. Weiner estime, quant à lui, que le superhéros est souvent perçu comme une force conservatrice, car il défend la propriété, mais aussi parce le non-changement de l'idéologie l'engage, de par son immuabilité :

Like the American nation itself, the superhero genre leans conservative, and not merely in defending and retrieving property. There is also a firm predisposition to leave the structure of society unchanged [...].<sup>477</sup>

Sur la base de ce même raisonnement, on pourrait dire que Peter Parker est plus volontiers démocrate, car ses maigres moyens le situent plutôt du côté du peuple ; et que Bruce Wayne est un héros républicain, car il représente des forces conservatrices de l'argent. Mais à quoi bon, puisqu'il s'agit de la même idéologie ? L'un et l'autre sont consommateurs, et donc acteurs de l'idéologie en place. Ce qui est important, au final, chez l'un comme chez l'autre, c'est qu'il soit un personnage aimable (et aimé) de par le monde, « user-friendly », comme le disait Stan Lee lui-même en 2002 :

Stan Lee, writer and co-creator of Spider-Man, proclaimed the character's « worldwide appeal » in a *New York Times* op-ed column. Lee writes, « Spidey's costume is completely user-friendly. Any reader, of any race, in any part of the world, can imagine himself under that costume – and fantasize that he himself is Spider-Man. »<sup>478</sup>

Comme toute marchandise répondant aux attentes d'un marché, le superhéros ne prend pas une coloration qui serait celle du pouvoir en place au moment de sa mise en production (au stade de l'écriture, et des réécritures). Ni coloration, ni adhésion. Car toute appartenance à un bloc politique

---

<sup>477</sup> LAWRENCE, John Shelton. « Foreword », in WEINER, Robert G. (Dir.). *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2009, page 4.

<sup>478</sup> Cité dans un article de MATHER, Lynn. « Reflections on the Reach of Law (and Society) Post 9/11: An American Superhero? », in *Law & Society Review* Volume 37, Issue 2, Juin 2003, pages 263–282.

exclurait de facto l'autre faction en place ; et par conséquent une bonne moitié des spectateurs consommateurs. Un tel (mauvais) calcul mettrait en danger la rentabilisation économique du film. On a constamment reproché à Christopher Nolan le manque de lisibilité politique de sa trilogie. La plupart des commentateurs dénoncent le fascisme de *The Dark Knight* (2008) ; l'animateur de radio Russ Limbaugh fait de *The Dark Knight* (2012) un brûlot démocrate, voire socialiste. Martin Fradley nous donne la juste mesure entre ces deux extrêmes, arguant que le non-déterminisme de Nolan n'a d'autre but que la réussite d'une marchandise culturelle prête-à-penser dans laquelle chacun pourra placer son interprétation politique : « The political incoherence of *The Dark Knight Rises* is thus a commercial strategy, a marker of its status as a shrewdly constructed commodity.<sup>479</sup> »

Au-delà de ces considérations mercantiles, le superhéros en tant que tel n'aspire pas au pouvoir. Il se contente de le servir, sans états d'âme. Comme le soulignent Jewett et Lawrence, nous avons affaire à un monde imaginaire caricatural, sans ambiguïtés, ce qui rappelle les considérations chromatiques du point 2.2.2 :

The monomythic hero claims surpassing concern for the health of the community, but he never practices citizenship. He unites a consuming love of impartial justice with a mission of personal vengeance that eliminates due process of law. He offers a form of leadership without paying the price of political relationships or responding to the preferences of the majority. In denying the ambivalence and complexity of real life, where the moral landscape offers choices in various shades of gray rather than in black and white, where ordinary people muddle through life and learn to live with the many poor choices they have made, and where the heroes that do exist have feet of clay, the monomyth pictures a world in which no humans really live. It gives Americans a fantasy land without ambiguities to cloud the moral vision, where the evil empire of enemies is readily discernible, and where they can vicariously (through identification with the superhero) smite evil before it overtakes them.<sup>480</sup>

Pour nous résumer, le super-héros se voudrait non polarisé politiquement ; il n'appartient pas à un parti politique, et nul ne sait dans quelle direction vont ses choix électoraux s'il en a<sup>481</sup>. Ses vues politiques ne sont pas plus circonscrites que ses vues religieuses : un superhéros monomythique est

---

<sup>479</sup> FRADLEY, Martin. « What Do You Believe In? Film Scholarship and the Cultural Politics of the Dark Knight Franchise », in *Film Quarterly*, Vol. 66, No.3 (Spring 2013), page 6.

<sup>480</sup> LAWRENCE, John Shelton, et JEWETT, Robert . *The myth of the American superhero*. Grand Rapids, Mich.: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002, page 48.

<sup>481</sup> Il se murmure que Green Arrow (cf. la série *Arrow*, que nous avons évoquée au point 3.2.12) serait Démocrate (<http://www.comicvine.com/forums/gen-discussion/1/superheroes-political-views/393149/>). Et l'on voit mal comment le banlieusard Spider-Man pourrait être Républicain. On ne conçoit pas que le Clark Kent de l'Amérique Profonde puisse être autre chose que Républicain. Mais ce sont là des notions superfétatoires. Le superhéros se voudrait, par essence, apolitique.

un être œcuménique au sens le plus large. Et il ne semble pas y avoir de changement sur ce terrain avant 2005. Il en va de même pour les polymythes, arrivés plus récemment sur le grand écran<sup>482</sup>, et qu'on pourrait envisager démocratiques par essence, eu égard à leur vues progressistes pour ce qui est du genre, de la race ou de l'ethnicité. Mais il n'en est rien. Les X-Men travaillent pour la CIA<sup>483</sup>, sans aucun état d'âme, si ce n'est que la populace, qui a pour habitude de donner chasse aux mutants, n'a que peu d'égards pour eux. Le gouvernement lui-même est critique à leur égard. Il en va de même pour l'équipe de Hellboy, etc. Mais rien ne change leur détermination à le défendre. En soi, tout superhéros est un grand démocrate au sens le plus noble du terme, car il suit le choix du peuple dès l'instant que ce choix populaire se voit correctement représenté dans les hautes sphères de l'Etat, et même s'il doit lui-même en subir les conséquences. Le distinguo est de taille.

Enfin, le superhéros ne brigue pas un mandat électoral, ni un poste d'élu. Il n'est jamais en campagne, car il est investi d'une mission qui dépasse le cadre du fonctionnement social. Comme le note Bernt Kling, « Though a powerful protector of the people, the super-hero never reaches for direct political power. He is never elected by the people, but is sent to Earth by higher powers (as the Green Lantern by the ancient "Guardians of the Universe").<sup>484</sup> » Il se situerait donc à l'extérieur de tout spectre politique, gardien et garant de l'ordre établi.

Cette observation est celle que l'on pouvait faire dans les années 1970, en ce qui concerne le superhéros. En revanche, comme nous le verrons plus loin, la situation a bien changé depuis 2001 (et plus encore après 2005), sous l'impulsion du superméchant.

### 3.3.5. Les superméchants mégalthymiques de *Batman*

Le concept de « thymos » (du grec ancien, θυμός, esprit, amour-propre<sup>485</sup>) désigne le désir de reconnaissance propre à tout homme. C'est un désir culturel, qui va au-delà des besoins naturels de l'homme. Selon le philosophe américain Francis Fukuyama, le *thymos* serait responsable des guerres et conflits de l'histoire humaine, car le désir thymique (ou « thymotique ») est aussi un

---

<sup>482</sup> *X-Men* (2000).

<sup>483</sup> *X-Men, First Beginning* (2010).

<sup>484</sup> KLING, Bernt. « On SF Comics: Some Notes for a Future Encyclopedia », *Science Fiction Studies*, #13, Volume 4, Part 3. Greencastle, IN: DePauw University, novembre 1977. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/13/Kling13.htm>.

<sup>485</sup> Le même terme, « θυμός », en grec moderne, signifie « colère ».



désir d'asservissement de l'homme par l'homme<sup>486</sup>. Cette configuration maître-esclave est le fait, historiquement, du « premier homme ». Fukuyama développe une théorie selon laquelle les systèmes politiques, tels le totalitarisme (de gauche) ou l'autoritarisme (de droite) sont l'effet d'un excès thymique qu'il appelle la mégalothymie. Dans ce contexte, Hitler et Staline étaient des dirigeants mégalothymiques (ou « mégalothymotiques<sup>487</sup> »). Leurs doctrines et régimes l'étaient également.

A l'opposé, (ou bien au centre - si l'on souhaite garder la bipolarisation traditionnelle gauche-droite), de ces deux extrêmes, les principes démocratiques se réalisent dans ce que Fukuyama appelle « isothymie », c'est-à-dire, non plus un désir de supériorité, mais bien d'égalité entre deux ou plusieurs sujets. Un régime isothymique est un système politique idéal, dans lequel les conflits (entre individus, entre états) ont moins de chance d'éclater. La démocratie libérale américaine est l'exemple d'un système isothymique, dans lequel la constitution garantit le groupe contre les excès mégalothymiques éventuels de ses dirigeants. L'isothymie ne peut fonctionner que si elle est légitimée par le groupe qui l'adopte. Idéalement, estime Fukuyama dans les années 1990, l'isothymie pourrait peut-être conduire à la disparition de la mégalothymie, et l'on pourrait donc assister à l'émergence du « dernier homme », archétype de l'esclave parmi les esclaves, qui amènerait la fin de l'histoire (mais non pas des événements eux-mêmes, évidemment<sup>488</sup>) en la figeant en un seul système politique. Cette hypothèse s'est vue démentie depuis, comme nous allons l'évoquer plus tard, mais son rayonnement à la fin du vingtième siècle a conduit à cette autosatisfaction béate constatée dans les films de cette époque (voir notre point 2.3.5, sur les reflets métaphoriques chez *Batman*). La mégalothymie, ou position du maître sur l'esclave de Platon, est donc bannie, comme le constate Fukuyama :

But in terms of what we say about ourselves, [megalothymia] has been ethically vanquished in the modern world. The attack on megalothymia and its lack of respectability in our present-day world therefore should incline us to agree with Nietzsche that those early modern philosophers who wanted to banish the more visible

---

<sup>486</sup> FUKUYAMA, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 2006. Fukuyama utilise des fondements de la philosophie grecque (Platon, Socrate), puis des exemples tirés de Kojève, Hegel, Hobbes et Locke, pour étayer sa démonstration.

<sup>487</sup> Les deux adjectifs existent. Nous avons choisi de privilégier le suffixe « -thymique », qui sera utilisé dans le reste de ce travail.

<sup>488</sup> FUKUYAMA, Francis. Op.cit., page xxi : « [...] many people assumed that the possibility of the end of history revolved around the question whether there were viable alternatives to liberal democracy visible in the world today . »

forms of thymos from civil society have been quite successful.<sup>489</sup>

Le philosophe et sociologue estime que la mégalothymie a disparu au profit, d'une part, d'une « économisation » de la vie, qui favorise l'intégration des états au sein d'un groupe plus large. L'exemple qu'il donne est celui de l'Europe, qui est, selon lui, le vrai fer de lance de l'économie libérale à la fin du siècle dernier, remarquable de par la paix maintenue entre les états-membres en une cinquantaine d'années. D'autre part, la mégalothymie laisse la place à une « isothymie omniprésente » :

The second thing that remains in place of megalothymia is an all-pervasive isothymia, that is, the desire to be recognized as the equal of other people. [...] Such concepts permeate our political life and are indispensable to an understanding of the democratic transformation that has occurred around the world in the late twentieth century.<sup>490</sup>

L'idéologie que vend, ou que véhicule, un récit superhéroïque traditionnel est donc l'isothymie à l'américaine, un système démocratique libéral, dans lequel on accepte la thésaurisation et l'expansion matérielle, selon un idéal lockéen. La poursuite du bonheur (et de l'accumulation matérielle), sont des tenants inaliénables de la démocratie libérale étatsunienne, inscrits en tant que tels dans la Déclaration d'Indépendance :

We hold these truths to be self-evident,  
That all men are created equal,  
That they are endowed by their Creator  
with certain unalienable Rights,  
That among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.—  
That to secure these rights, Governments are instituted among Men,  
Deriving their just powers from the consent of the governed.<sup>491</sup>

---

<sup>489</sup> FUKUYAMA, Francis. Op.cit., page 190. Le lecteur constatera que cette citation constitue la seule référence explicite à Friedrich Nietzsche dans le corps de ce texte. Nous avons préféré garder une distance respectable vis-à-vis de ce philosophe dans ce travail, tant au sujet du surhomme que du concept de nihilisme, eu égard à la confusion qui pourrait en résulter. Car le nom de Nietzsche (à son corps défendant, comme l'a démontré Michel Onfray) véhicule trop d'idées préconçues et de méprises (notamment pour ce qui est de la relation des textes fondateurs du philosophe avec le nazisme), que l'on doit avant tout à l'exploitation posthume de son œuvre par sa sœur.

<sup>490</sup> FUKUYAMA, Francis. Op.cit., page 190.

<sup>491</sup> La Déclaration d'Indépendance (et les noms des 56 signataires, le 4 juillet 1776) est accessible sur le site des archives nationales US (*archives.gov*). URL : [http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration\\_transcript.html](http://www.archives.gov/exhibits/charters/declaration_transcript.html).

L'immense majorité des textes superhéroïques de 1978 à 2004<sup>492</sup> mettent en avant ce système démocratique, égalitaire en ce qui concerne les potentialités (*opportunity* ou *opportunities*) de chaque individu d'accéder à une certaine forme de bonheur capitaliste. Ce système a fait boule de neige de par le monde, puisque, comme le fait valoir Fukuyama, c'était le système dominant sur notre planète dans les années 1990. Ce qui signifie que cette culture politique, comme nous l'avons vu par ailleurs, était exportable en tant que marchandise immédiatement consommable dans un grand nombre de pays, partageant, peu ou prou, les mêmes idéaux. Le superhéros était le champion de l'isothymie, face à un superméchant mégalothymique qui partageait les mêmes valeurs fondamentales, gage de leur légitimité. Le but mégalothymique du méchant était une quête de pouvoir, au sein du système. Ce que Terry Kading exprime en ces termes :

In the superhero narrative, the villainous figure(s) always possesses a murky political agenda, generally understood as little more than the will to dominate and/or destroy with ease, exercising "power"<sup>493</sup>.

Pour reprendre un exemple déjà utilisé plus haut (au point 2.5.6), le Joker de *Batman* (1989) était motivé par un désir de reconnaissance qui passait inévitablement par l'accumulation de pouvoir sous la forme de possessions matérielles. Le Joker du film *The Dark Knight* (2008) ne partage en aucun cas les mêmes motivations. En cela, il défie la légitimité du système, dont il désire avant tout la disparition. Le Joker 2008 veut être reconnu pour sa différence idéologique, qui est avant tout négation, et non pas affirmation. Il n'est pas mégalothymique, car il ne cherche pas fondamentalement, à asservir autrui. Il n'est pas vraiment « athymique » (privé de *thymos*, notre néologisme, séduisant, pour les besoins du titre de ce point, par son assonance avec le terme « atypique »), car il aspire malgré tout à une forme de reconnaissance. Il est, pourrait-on dire, « antithymique », en ce qu'il s'oppose au *thymos* du superhéros. En fait, nous estimons que les superméchants de *Batman* au vingt-et-unième siècle, le Joker 2008, Bane 2012, tous deux héritiers spirituels de Ducard 2005, proposent, au final, une alternative isothymique au superhéros, laquelle

---

<sup>492</sup> Une datation précise est, en fait, impossible, à causes des divers délais entre écriture, réalisation et mise sur le marché d'une production superhéroïque. Nous ne procédons pas sur la foi d'une science exacte. Une marge d'erreur de quelque trois ans serait donc acceptable. Nous calons notre appréciation en la matière sur les mandats successifs des présidents américains de l'époque. 2004 correspond donc à la fin du premier mandat de George W. Bush.

<sup>493</sup> KADING, Terry. « Drawn into 9/11: But where have all the superheroes gone? », in MCLAUGHLIN, Jeff (Dir.). *Comics as Philosophy*. Jackson (Miss.): University Press of Mississippi, 2012, page 210.

ne repose pas fondamentalement sur l'accumulation de ces richesses qu'ils font exploser, à l'envi.

Ces méchants font fi du monde matériel, qu'il s'agisse de biens de consommation ou de leur propre enveloppe physique. Comme ces kamikazes islamistes, vêtus de leurs gilets explosifs partout dans le monde, ils ne craignent pas la mort, ce qui leur confère une supériorité manifeste<sup>494</sup> sur le superhéros occidental, et la ville qu'il défend. En 2002, Baudrillard relevait ce « renversement dialectique de la domination », sur la même base platonicienne que Fukuyama :

Maître jadis était celui qui était exposé à la mort et pouvait la mettre en jeu. Esclave celui qui, privé de mort et de destin, était voué à la survie et au travail. Qu'en est-il aujourd'hui ? Nous les puissants désormais à l'abri de la mort et surprotégés de toutes parts, occupons exactement la position de l'esclave, tandis que ceux qui disposent de leur mort et n'ont pas comme nous la survie pour enjeu exclusif, ce sont eux aujourd'hui qui occupent symboliquement la position du maître.<sup>495</sup>

A lire ces considérations, qui mettent implicitement en cause la légitimité du système en place, le supermarchand des années 2005 et suivantes apparaît comme supérieur au superhéros, sans pour autant que soit proposée une alternative idéologique viable à l'isothymie dominante, qui dépasserait le besoin de tout raser, pour tout reconstruire, comme c'est le cas du Joker en 2008. Le problème est que l'*opportunity* dont nous avons parlé plus tôt, fait défaut. Comme le dit Fukuyama, impliquant également le manque de règles à suivre : « But the system remains legitimate only as long as people believe that by working hard and doing their best, they and their children have a fair shot at getting ahead, and that the wealthy got there playing by the rules.<sup>496</sup> »

Bane, dans *The Dark Knight Rises* (2012) exprime ses idées révolutionnaires de manière beaucoup plus constructive :

Bane: We take Gotham from the corrupt, the rich! The oppressors of generations who have kept you down with myths of opportunity and we give it back to you, the people! Gotham is yours! None shall interfere, do as you please! But start by storming Blackgate and freeing the oppressed! Step forward those who would serve, for an army will be raised. The powerful will be ripped from their decadent nests - and cast out into the cold world that we know and endure. Courts will be convened. Spoils will be enjoyed. Blood will be shed. The police will survive as they learn to serve true justice. This great city... it

---

<sup>494</sup> Principe hégélien. La peur de la mort s'inscrivant dans la pensée de Hobbes. Voir FUKUYAMA, Francis. Op. Cit. dans son introduction.

<sup>495</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Power Inferno*. Paris: Galilée, 2002, page 48.

<sup>496</sup> FUKUYAMA, Francis. *Origins of Political Order: From Prehuman Times to the French Revolution*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 2012, page 9.

will endure. Gotham will survive.<sup>497</sup>

Bane dit une chose essentielle dans ces quelques répliques : la ville doit être sauvée. Pour reformuler cette dernière déclaration, à la lumière de ce que nous avons évoqué au point 3.2.2, Bane estime que le système idéologique dominant doit être implicitement reconduit, mais que la ville doit aussi être redonnée à son propriétaire légitime : le peuple. Cette appréciation a donné à notre thèse son titre. Bane pourfend le mythe de l'*opportunity* à l'américaine, que nous avons estimé très malmené dans ce nouveau siècle (cf. notre point 3.2). Il se fait le porte-parole de tous les exclus, là où le superhéros traditionnel (Batman en tête) est le protecteur de ces nantis résidant dans leurs nids d'aigle. Enfin, il appelle les habitants de la ville à le rejoindre, pour établir un ordre nouveau démocratique, auquel viendra se ranger la police<sup>498</sup>. Bane ne détruit pas l'autorité, il la relègue au sous-sol<sup>499</sup>, où elle reste donc, symboliquement, un des piliers de la ville et de son idéologie. Il prône une société nouvelle, dans un monde nouveau. Il propose, en clair, un système isothymique raisonné en lieu et place du système que le superhéros défend depuis la fin des années 1970, c'est-à-dire, pour schématiser, la démocratie libérale, sans le libéralisme ou ses excès.

### 3.3.6. Le superpouvoir de l'isothymie

L'isothymie fukuyamienne tente d'imposer un système de philosophie politique dans lequel les individus sont foncièrement plus égaux que dans les systèmes démocratiques modernes du vingtième siècle, car elle est basée sur un jeu de différences, et non plus sur des normes contraignantes rangées autour d'un mâle dominant. En cela, elle s'oppose, par exemple, à un islam radical<sup>500</sup> qui met en avant les signes de la masculinité, tel la barbe, et qui relègue la femme à l'invisibilité d'une bourqua. Le modèle du masculin l'emportant sur le féminin est devenu, en essence, mégalothymique, dans nos sociétés occidentales. L'isothymie va chercher à renverser la tendance, comme le montre l'imagerie colportée par les films qui constituent le corpus de notre

---

<sup>497</sup> *The Dark Knight Rises* (2012).

<sup>498</sup> Le même surprenant respect est affiché par le Joker dans *The Dark Knight* (2008). Peu avant son interrogatoire, le Joker applaudit Gordon.

<sup>499</sup> Dans *The Dark Knight Rises* (2012), Bane emprisonne les forces de police dans les souterrains de la ville.

<sup>500</sup> Dans sa postface de 2006, op.cit., page 348, Fukuyama ne donne aucune chance de victoire idéologique à l'islamisme, car il n'est pas attractif, politiquement ou socialement. La démocratie libérale reste donc l'idéologie dominante de par le monde.

étude.

Le concept d'isothymie nous permet, en effet, de rassembler sous une seule bannière (et d'explicitier) les observations que nous avons faites dans les premiers chapitres de ce travail, au sujet du corps superhéroïque, et de sa lumière : la chute de la masculinité du superhéros moderne, son ambiguïté des années 1990 (*Batman & Robin* 1997), sa perte de masse musculaire au vingt-et-unième siècle (*Spider-Man* 2002), et la diversification des modèles corporels superhéroïques (*X-Men* 2000). Toutes ces différences deviennent donc essentielles, en ce qu'elles opposent le corps mégalothymique initial aux multiples corps dont nous avons pressenti l'éclatement. Les films de superhéros de 1978 au 11 Septembre (jusqu'à la fin du premier mandat de George W. Bush, approximativement) procèdent par nivellement, et réduction, de l'hétéronormativité. Il en va de même pour la coloration du superhéros moderne. Un excès de lumière devient mégalothymique, et, donc, de moins en moins acceptable. La norme devient, *de facto*, l'absence de lumière, plus propice à l'isothymie régnante. La position d'un justicier solitaire au sommet des gratte-ciels n'est pas, non plus, isothymique. C'est sans doute pourquoi on voit Batman le plus souvent en bas, dans la rue ou au ras du sol, dans *The Dark Knight* (2008). Et c'est sans doute pourquoi on le voit ruiné dans *The Dark Knight Rises* (2012). Enfin, une analyse qui pouvait paraître triviale précédemment, comme c'était le cas de notre point 1.2.11 concernant le superhéros et son masque, devient signifiant au regard de la théorie du « dernier homme ». En effet, plus les traits du superhéros sont visibles, moins Monsieur tout le monde (Everyman) peut se fondre dans son costume. Un costume dans lequel on ne peut pas reconnaître le visage du superhéros à la ville est, *de facto*, plus isothymique, puisqu'il garantit l'anonymat de son porteur. C'est le cas du costume de l'Homme-Araignée. Mais c'est aussi le cas de Iron Man, dont l'armure métallique donne un degré de signification supplémentaire à son costume, l'apparentant plus à une machine qu'à un homme (notre point 3.3.8).

Sur le plan sociologique, l'isothymie fukuyamienne trouve de multiples manières de se réaliser. L'hétérosexualité cesse progressivement d'être la norme légitime, pour laisser place à l'isosexualité<sup>501</sup>, sans critères naturels de différenciation. Il s'agit d'une sexualité affirmée entre un être isothymique (hétérosexuel, homosexuel, ou autre) et un autre (ou plusieurs, pourquoi pas ? La parité n'est-elle pas insupportablement mégalothymique ?). Le mariage pour tous, qui va sans doute redorer le blason d'une institution sur le déclin, est, par le fait même, isogamique. Cette isothymie multifacettes est une évolution culturelle majeure de nos sociétés occidentales. L'arrivée

---

<sup>501</sup> Les iso-termes de ce paragraphe sont nos néologismes, et non ceux de Francis Fukuyama.

de Barack Obama, premier président afro-américain, à la Maison Blanche est un signe d'isoethnicité. On comprend donc qu'à ce rythme, un superhéros hypermasculin (point 1.2.3), blanc, chrétien, affublé d'un nom de ville aux consonances européennes, n'a que peu de chances de plaire, dans un contexte qui favorise la diversité, et la discrimination positive envers toutes les formes de diversité.

Evidemment, le superhéros traditionnel de 1978 n'est pas du tout isothymique, et il apparaît généralement plus aristocratique (et à l'écart de la foule) que démocratique. Le très byronien Bruce Wayne/Batman, réfugié dans sa tour d'ivoire, ne l'est pas non plus. Par conséquent il ne saurait représenter l'idéologie dominante, qui s'est mise en place dans les trente dernières années.

En résumé, dans le système de pensée que nous venons de décrire, le copycat isothymique des films de notre corpus, les *Watchmen* (2009) et autres superhéros privés de superpouvoirs, que ce soit sous forme fictionnelle, comme *Kick-Ass* (2010), ou bien documentaire, comme *Super* (2010), paraissent plus légitimes que le superhéros traditionnel mégalothymique (car appelé à défendre la ville-idéologie contre un superméchant de même nature). Ce qui constitue une nouvelle illustration du combat idéologique que nous évoquions aux points 1.3.10 et suivant : *quarterback* contre majorette, ou encore Superman contre Everyman. Le problème de fond est que Everyman n'a aucune chance s'il est opposé à un superméchant mégalothymique (comme ils le sont tous). Les pompiers des Tours Jumelles en ont fait la démonstration le 11 septembre 2001, contre un avion de ligne piloté par le groupe de Mohammed Atta, bras armé d'un Islam radical mégalothymique qui méprise la mort.

Mais un superhéros mégalothymique n'a pas plus de chance de réussir dans son entreprise de défense de l'idéologie, s'il est honni par sa base de fans isothymiques, comme nous allons le voir dans un instant.

### 3.3.7. Effort de guerre contre dérive autoritaire

The Devil : Beware of the pursuit of the Superhuman: it leads to an indiscriminate contempt for the human. To a man, horses and dogs and cats are mere species, outside the moral world. Well, to the Superman, men and women are a mere species too, also outside the moral world.<sup>502</sup>

---

<sup>502</sup> SHAW, Bernard. *Man and Superman* [1903]. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012, Act III.

Mais alors que fait le superhéros traditionnel depuis 2001, pour être à ce point décrié ? D'une manière générale, la machine hollywoodienne participe activement à l'effort de guerre du Président Bush. Nous avons relevé plusieurs exemples de représentation naïve, dans divers textes, de superhéros au service de la nation. Le meilleur exemple est peut-être Captain America dans *Captain America: First Avenger* (2011), dans l'illustration ci-dessous. Captain America est mal à l'aise avec ce bébé, tout comme il l'est à réciter son discours de propagande sur scène, au milieu de danseuses de revue des années 1940. C'est l'imagerie, de la Deuxième Guerre mondiale qui est remise à l'honneur, selon la dialectique de l'Axe du Mal développée par la Maison Blanche dès 2001.



Illustration 107 : Captain America veut que vous achetiez (des obligations de de la Guerre contre le Terrorisme) en 2011.

Pourquoi l'Amérique du vingt-et-unième siècle n'est-elle pas capable de créer ses propres images (et sa propre rhétorique) de la mobilisation pour lutter contre le terrorisme, quelque dix ans après le 11 Septembre. Le diptyque ci-dessous<sup>503</sup>, dans lequel on peut légitimement se demander qui (de l'Arabe ou de l'Américain) représente l'Axe du Mal, en donne peut-être la raison. Il n'y a pas, dans les années 2004 et suivantes, de bonnes images du conflit irakien. Probablement parce que, dans une guérilla, l'opinion publique prendra généralement le parti du guérillero, ou bien encore celui du résistant contre le nazi.

---

<sup>503</sup> Ces clichés proviennent du site du *Washington Post*. URL : <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/world/iraq/abughraib/timeline.html>.





Illustration 108 : Le soldat, instrument d'effroi en 2004 (photos d'Abou Ghraïb publiées par le *Washington Post*).

Ce que montrent ces deux clichés, insupportables pour le citoyen isothymique moderne, ce sont des Américains dans une attitude mégalthymique inacceptable pour son système de pensée. La première Guerre du Golfe avait habilement contourné cet obstacle, grâce à une absence ou un contrôle total d'images, comme tous les conflits précédents menés prudemment à l'extérieur des frontières, depuis la Guerre du Vietnam<sup>504</sup>. Les soldats hyperpatriotes représentés sur les clichés ci-dessus ne peuvent donc, idéologiquement, être des compatriotes, au sens le plus fondamental. L'armée devient un mal nécessaire, dont les faits d'arme mégalthymiques doivent être rapidement balayés sous le tapis des salons isothymiques, car ils ne sont pas politiquement corrects. Traditionnellement, dans l'histoire au sens le plus large, le guerrier vainqueur revenait au pays pour y être acclamé. Ce n'est plus aujourd'hui le cas en Amérique, d'où le marasme existentiel que traverse l'armée américaine.

La presse des années 2004 se fait l'écho des exactions de l'armée d'occupation, mais elle relate aussi les suicides de soldats, ou bien les syndromes dont souffrent nombre de vétérans depuis les années 1990 (*Gulf War syndrome*, ou *Gulf War illness*). La guerre n'est pas une fierté ; elle est un traumatisme, car elle n'est plus récompensée par les lauriers de la gloire (justification du désir de reconnaissance mégalthymique). Dès lors, la fiction préfère avoir recours à la dialectique éprouvée de la Deuxième Guerre mondiale, où la glorification du héros était un acquis. Mais cela ne suffit pas forcément.

Ainsi, dans *Iron Man 2* (2010) Iron Man monte sur scène, entouré des danseuses d'un show moderne de Las Vegas. La scène rappelle l'image évoquant 1940 page 306, mais aussi d'autres séquences similaires dans *Flags of Our Fathers* (2006) de Clint Eastwood, film dont le journaliste

<sup>504</sup> Fukuyama estime que la seule mégalthymie encore acceptée de nos jours est celle, condescendante, qui s'exprime en direction des pays en voie de développement.

David Halbfinger estime, à juste titre, qu'il constitue une façon déguisée de critiquer la machine politique et guerrière des USA :

Above all it is a study of the callous ways in which heroes are created for public consumption, used and discarded, all with the news media's willing cooperation. And it is imbued with enough of a critique of American politicians and military brass to invite suspicions that Hollywood is appropriating the iconography of World War II to score contemporary political points.<sup>505</sup>

De fait, Eastwood, un conservateur qui ne cesse d'étonner par le fossé qui sépare politiquement ses déclarations publiques de ses films, montre comment l'image peut être un instrument de manipulation au service d'un gain politique. Dans le même article, Halbfinger, rapporte les propos de l'ex-scientologue Paul Haggis, scénariste (aujourd'hui présumé de gauche) du même film, qui excuse cette attitude en des termes passablement ambigus :

Mr. Haggis said he had made certain in his script to subvert any one-dimensional depiction of the politicians and generals as unfairly exploiting the returning marines. So in a crucial scene, a politician tells the surviving flag-raisers that their crass re-enactments of the flag-raising, however unfaithful to the memories of their fallen comrades, were vital in rallying the nation at a moment when the government was nearly broke.

Le superhéros du vingt-et-unième siècle se laisse embrigader de la même manière, mais son implication va plus loin. Lorsque Batman combat la pègre dans *The Dark Knight* (2008), il a la police derrière lui, si ce n'est avec lui. Même si celle-ci est moribonde, défunte ou ressuscitée, le chevalier noir embarque avec lui toute la force du signifiant « police ». Il n'est donc pas, par le fait même, un justicier solitaire. Mais ce qui dérange le plus, c'est qu'il se produit un glissement sensible de sa position sur l'axe politique. Dans ce texte-là, Batman se substitue aux autorités policières, pour être plus mégalothymique qu'il ne l'a jamais été.

Rappelons les faits : Batman capture le Joker, et va jusqu'à le torturer pour lui soutirer des informations. Qui plus est, cet interrogatoire musclé se produit dans les locaux du commissariat de police. Le superhéros de 1978 à 1999 se définissait dans l'action, ou la réaction, et il ne recourait

---

<sup>505</sup> HALBFINGER, David M. « The Power of an Image Drives Film by Eastwood ». *New York Times*, 21 septembre 2006. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2006/09/21/movies/21flag.html>.

jamais à l'agression lui-même. *The Dark Knight* (2008) offre l'image d'un Batman qui utilise la frappe préemptive, obéissant en cela à l'invitation de ce discours de George W. Bush en 2002 :

It has taken almost a decade for us to comprehend the true nature of this new threat. Given the goals of rogue states and terrorists, the United States can no longer solely rely on a reactive posture as we have in the past. The inability to deter a potential attacker, the immediacy of today's threats, and the magnitude of potential harm that could be caused by our adversaries' choice of weapons, do not permit that option. We cannot let our enemies strike first. (...)The United States has long maintained the option of preemptive actions to counter a sufficient threat to our national security. The greater the threat, the greater is the risk of inaction— and the more compelling the case for taking anticipatory action to defend ourselves, even if uncertainty remains as to the time and place of the enemy's attack. To forestall or prevent such hostile acts by our adversaries, the United States will, if necessary, act preemptively.<sup>506</sup>

Nous ne sommes plus dans un contexte de réaction à une attaque, mais bien de préemption. Le Batman de *The Dark Knight* agit en patriote au sein de sa diégèse, ce qui justifie le fait qu'il aille jusqu'à torturer pour sauver des vies. Il y a du prétorianisme là-dedans. Pour forcer la comparaison sur ce terrain, le Superman des années 1980 était une figure de gladiateur ; le Batman des années 1990 apparaissait comme une sorte de riche bateleur narcissique ; le Batman des années 2000 est devenu un préteur-bourreau, au lieu d'être le garant des libertés. Il y a désormais une ambiguïté fondamentale dans sa position, qui est à mi-chemin entre héros et méchant.



Illustration 109 : Deux Batmobiles à vingt ans d'écart - un jouet de 1989, contre un véhicule de guerre en 2008.

Le marketing des produits dérivés tente implicitement d'infléchir cet état de choses, pour favoriser l'effort de guerre et redorer le blason de l'armée. Dans les années 1990, par exemple, Batman

<sup>506</sup> Discours du Président Bush à West Point, New York, le premier juin 2002. BUSH, George W. « Prevent Our Enemies from Threatening Us, Our Allies, and Our Friends with Weapons of Mass Destruction » (discours à West Point), *Archives de la Maison Blanche*, 1 juin 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/nsc/nss/2002/nss5.html>.

pilotait quelques gadgets surannés. Sa Batmobile était trop longue et lente, et avait un mal fou à prendre le moindre virage dans un Gotham mal éclairé. Mais la Batmobile de 2008 a plus l'air d'un véhicule militaire, vélocité et d'un maniement très flexible, que d'un gadget réservé aux rayons des supermarchés lors des Fêtes de Noël (diptyque ci-dessus).

Tout le dilemme moral des films de superhéros des années 2005 et suivantes se trouve contenu dans une hésitation cornélienne : doit-on recourir aux méthodes de l'ennemi pour sauver le plus grand nombre ? Jusqu'où peut-on être mégalothymique pour imposer l'isothymie ? On passe ainsi d'un raisonnement binaire (le méchant menace, j'élimine la menace<sup>507</sup>) à un modèle ternaire (le méchant tient A et B : dois-je torturer le méchant pour sauver A et B ? Ou encore dois-je le laisser tuer A pour sauver B ?<sup>508</sup>). Dès lors, on comprend mieux l'émergence d'un troisième personnage, le bouc émissaire (cf. point 2.4), dans la relation traditionnelle entre superhéros et superméchant, qui était avant tout duelle jusque-là. Cette tierce personne va matérialiser, puis absorber dans sa disparition, la part d'ombre du choix nécessairement malsain effectué par le superhéros.

Sur pellicule, ce choix donne lieu à diverses représentations. Par exemple : Batman torturant le Joker dans l'enceinte d'un commissariat de police (donc *de facto* avec la bénédiction du maître symbolique des lieux). Cela donne aussi Batman choisissant de sauver en priorité Rachel plutôt que Harvey Dent<sup>509</sup> (Maggie Gyllenhaal et Aaron Eckhart), mais perdant finalement la première au bénéfice du second. Cela donne encore le problème existentiel de Spider-Man : doit-il laisser tomber le fil du téléphérique qui relie Manhattan à Roosevelt Island pour sauver Mary Jane ? Inconcevable. Le superhéros va donc sauver les gens avant l'objet de son amour. Mary Jane a beau être sauvée à l'extrême final, il n'en reste pas moins que le choix moral a été fait. L'amour a été sacrifié symboliquement au devoir.

Dans de telles circonstances il ne fait pas bon être la petite amie d'un super-héros. C'était déjà le cas en 1978 quand Superman perdait Lois Lane dans la faille de San Andreas<sup>510</sup>. Mais ce qui est nouveau pour les femmes post-2001, c'est qu'elles meurent vraiment, à l'instar de Rachel Dawes. En d'autres termes, Superman et Spider-Man n'ont jamais joué le jeu à fond, que ce soit en 1978 ou en 2007. Dans *The Dark Knight* (2008) Bruce Wayne ressent au plus profond de lui le traumatisme de la perte de Rachel Dawes. Bref, avant, c'était pour rire ; maintenant, ça fait mal. Le signifiant

---

<sup>507</sup> Modèle courant de 1973 à 1999.

<sup>508</sup> *Spider-Man 2* (2004).

<sup>509</sup> Dans *Spider-Man 3* (2007).

<sup>510</sup> Dans *Superman* (1978).

tente de rejoindre le signifié, au moins dans la représentation première, celle de l'écran.

### 3.3.8. Iron Man : le superhéros en tant que drone

C'est tout aussi vrai pour de nouveaux superhéros sur grand écran, comme Iron Man, de l'écurie Marvel, dont les deux premiers films sortent en 2008 et 2010. Pour reprendre un jeu de mots d'un ouvrage de William Irwin et Mark D. White<sup>511</sup>, Iron Man se trouve confronté à la « Stark reality », la réalité toute nue de 2008, qui l'amène à des années-lumière de l'univers ludique de Batman dans les années 1990. De fait, il est le premier superhéros sur celluloïd à enregistrer les stigmates de la souffrance sur son propre corps. Tony Stark est en effet touché au cœur dans le premier film de la franchise, suite à quoi il devient Iron Man<sup>512</sup>. Sa blessure symbolise la justification de la réaction mégalothymique de l'armée.

Ce superhéros souffre dans sa chair comme l'Amérique de George Bush le 11 Septembre 2001. Tony Stark abandonne par nécessité son cœur meurtri devenu inutile pour adopter celui d'une machine. La métaphore est saisissante : suite à un traumatisme qui affecte son intégrité physique le superhéros américain sacrifie son humanité pour devenir une quasi-machine, un Robocop global, ce qu'il n'était pas auparavant<sup>513</sup>. Le superhéros traditionnel n'est pas une machine, recouverte d'une armure. C'est avant tout un être qui raisonne. Et, pour reprendre une autre métaphore, c'est un chevalier sur un fier destrier, et non un véhicule blindé. *Iron Man* impose donc une imagerie qui n'existait pas auparavant dans le cinéma superhéroïque<sup>514</sup>.

C'est d'abord le cœur d'Iron Man qui est concerné, puis le corps tout entier qui est recouvert d'une cuirasse inexpugnable de laquelle le superhéros a quelquefois du mal à s'extirper. Mais au centre de cet artifice reste ce cœur meurtri, inévitable, inoubliable, creusé comme Ground Zero, mis en évidence (car il est vide en soi), mis en exergue car il s'affiche comme un stigmaté, centre d'une cible toujours en mouvement, mais également artifice qui donne à ce superhéros-là les superpouvoirs qui font défaut à d'autres, et notamment au Chevalier Noir. Sa blessure est le

---

<sup>511</sup> IRWIN, William et WHITE, Mark D. (Dirs.). *Iron Man and Philosophy: Facing the Stark Reality*. Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons, Inc., 2010.

<sup>512</sup> Dans *Iron Man* (2008) .

<sup>513</sup> La comparaison est habituelle. Les USA sont très souvent définis dans la presse des années 2000 comme le « Globocop » ou « Global Sheriff ».

<sup>514</sup> Sinon peut-être dans la silhouette du Silver Surfer, un superméchant qui n'en est pas un, une sorte de superhéros idéalisé qui traverse la matière et applique la loi de l'univers (voir aussi le point 3.4.8) sans broncher, dans le film *4: Rise of the Silver Surfer* (2007).

carburant qui le propulse dans les airs. Enfin, son armure cache son corps aux yeux du spectateur<sup>515</sup>, faisant d'Iron Man, par le fait même, une machine. Le dialogue ci-dessous pointe dans cette direction :

Rhodes: The future of air combat: is it manned or unmanned? I'll tell you: in my experience no unmanned aerial vehicle will ever trump a pilot's instinct, his insight — that ability to look into a situation beyond the obvious and discern its outcome — or a pilot's judgment.

Journalist: Colonel? Why not a pilot without the plane?<sup>516</sup>

Iron Man est un « pilote sans avion », et initialement un surhomme qui se confond avec son armure. Cette caractéristique est, pour résumer, ce qui différencie la silhouette de Iron Man de celle de Batman, à qui il est par ailleurs si semblable. Et cette différence est aussi celle des années 2000. Ces deux superhéros représentent chacun le pouvoir de l'argent à dix années d'intervalle. Leur argent (leur pouvoir) est issu du pétrole, ou bien des nouvelles technologies, deux composantes qui alimentent le mythe d'une Amérique toute puissante à la fin du vingtième siècle. Ils sont l'émanation d'une mégalothymie acceptable, et politiquement correcte : celle des affaires. Dans les années 1990 le superhéros est triomphant, distant, voire arrogant, trait que Fukuyama associe à la mégalothymie. On pense instantanément à Bruce Wayne dominant la ville du sommet de son gratte-ciel, sans rapport réel au ras du sol et à la ville grouillante qui s'étale à ses pieds. Et le Stark du premier Iron Man lui fait suite, tout à fait dans la même lignée. Celui-là n'est que cabrioles, bravades et enfantillages, avant qu'un attentat sur sol arabe ne le touche au cœur. A partir de là sa vision du monde change et il commence à s'humaniser. Tony Stark (Iron Man) s'interroge sur les menées guerrières des clients à qui il vend ses armements. Il remet en question le système sur lequel il est assis depuis l'enfance, pour la bonne et simple raison que d'agresseur (passif, en tant que constructeur), il est devenu victime. On verra dans cette position une métaphore de l'Amérique de 2001 : premier marchand d'armes au monde, et, qui, en une seule agression le 11 Septembre, voit son empire vaciller. L'arroseur est arrosé<sup>517</sup>, pourrait-on dire.

C'est sur ce point que ces deux superhéros suivent des voies tout à fait distinctes. Batman quant à

---

<sup>515</sup> Même si le spectateur est souvent invité à s'introduire dans cette armure, grâce à une caméra subjective qui rappelle les images-choc des attaques de drones, pilotés à distance.

<sup>516</sup> *Iron Man* (2008);

<sup>517</sup> Et ce qui est particulièrement signifiant dans ces attaques (du 11 Septembre 2001 à l'attentat contre Tony Stark en 2008) est le fait que dans l'un et l'autre cas ce sont des produits américains (les avions de ligne ou les armes) qui se retournent contre leur producteur.

lui va se déshumaniser, se durcir jusqu'à utiliser les mêmes méthodes que celles des criminels qu'il poursuit. Ces deux-là sont comme des jumeaux, mais des frères ennemis, qui connaissent des évolutions diamétralement opposées. Iron Man n'a pas initialement de père affiché, tout comme le Batman des années 1990. Les Frères Nolan réécrivent le mythe dans *Batman Begins* (2005). Ce film, non seulement rend au superhéros sa masculinité perdue dans la décennie précédente, mais également le situe dans une lignée adoptive d'aventuriers, et l'ancre dans une filiation annexe, ou un ersatz de filiation. Bruce Wayne a bel et bien perdu ses parents, assassinés par un malfaiteur nommé Joe Chill. Mais à aucun moment Bruce Wayne ne se réclame de cette filiation qui n'est affichée visuellement à l'écran que par le luxe des endroits habités.

Aucun autre héritage, moral ou autre, n'est jamais donné comme repère dans aucun des films, jusqu'en 2005. Dans *Batman Begins*, comme dans le mythe initial sur papier, Bruce adolescent est mu par un désir de vengeance, qui est donc de nature sentimentale, pour la première fois. Il désire tuer Chill. On assiste *ipso facto* à une humanisation de Bruce/Batman, qui admet à la fois la perte et ressent un désir de tuer en retour. On est loin du personnage froid et généralement ambigu des années 1990. De la même manière ses attachements sentimentaux s'éclaircissent : il est amoureux de Rachel Dawes, alors que précédemment son attitude envers les femmes se résumait à parader avec elles dans un cocktail mondain, avec comme éventuel alibi ultime une aimable conversation post-coïtale au sérail. Lequel sérail est dominé par la stature moins ambiguë, dans les années 2000, du majordome Alfred Pennyworth<sup>518</sup>.

Le fil narratif devient un tant soit peu compliqué, comme toujours chez les Nolan dès lors qu'entre dans le récit un personnage trouble nommé Henri Ducard / Ra's Al Ghul, figure paternelle bis (mais également émanation du diable<sup>519</sup>), qui apprend à Bruce Wayne tout ce qu'il sait dans le domaine des arts martiaux au sein d'un bataillon de Ninjas. Ducard/Ra's est un personnage à deux faces, l'une lumineuse, l'autre sombre. Il préfigure le personnage joué par Aaron Eckhardt (Harvey Dent/Two-Face) dans *The Dark Knight*.

Ce qu'annonce la portée symbolique d'un tel personnage, c'est avant tout que l'autorité dans la culture populaire des années 2000 est duelle, et pour le moins ambiguë. Elle paraît initialement

---

<sup>518</sup> Le majordome est vu par certains comme un « foster father » (cf. site de *IGN ENTERTAINMENT*: <http://uk.comics.ign.com/articles/593/593571p1.html>), mais il possède des qualités plus généralement identifiées comme féminines : faire la cuisine, tenir la maison, les vêtements, Il ne sert pas d'exemple à Bruce Wayne. Il le sert tout court.

<sup>519</sup> *Al Ghul* (الغول) signifie « le démon » en arabe. Par ailleurs, Ducard peut se lire comme le nom-miroir de Dracud, qui rappelle le terme roumain « dracul », signifiant « Satan », ou « diable » (cf. Dracula).



idéale et juste, mais elle se révèle ensuite viscéralement destructrice, voire dictatoriale comme nous l'avons vu au point précédent. Le dilemme, foncièrement, se situe entre la démonstration du pouvoir, et son exercice, ou bien entre nécessité de montrer ses muscles, et d'appliquer la force dont ces muscles sont capables. Dans un idéal isothymique, le désir mégalothymique, nécessaire à la perpétuation du système, ne saurait être qu'une dissuasion virtuelle, sans application concrète directe par l'homme.

L'assassin institutionnel n'est plus une figure respectée. On cherche plutôt à l'écartier des feux de la rampe. Tel est le cas, par exemple, du Navy SEAL qui a éliminé Ben Laden en 2011 (illustration ci-dessous), et qui aurait dû logiquement passer par la case « Arc de Triomphe » du Monopoly capitaliste en récoltant les 25 millions de dollars promis pour la capture ou la mort de l'homme le plus recherché du vingt-et-unième siècle. Au lieu de quoi, « The Shooter », comme la presse le nomme, utilisant un sobriquet qui est en soi un nom de superhéros, se retrouve en dehors de l'armée, sans pension, ni ressources. « The Man Who Killed Osama bin Laden... Is Screwed...<sup>520</sup> », écrit Phil Bronstein dans *Esquire*.



Illustration 110 : « The Shooter » en février 2013 (image *USA TODAY*).

---

<sup>520</sup> BRONSTEIN, Phil. « The Man Who Killed Osama bin Laden... Is Screwed », in *Esquire*, 11 février 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.esquire.com/features/man-who-shot-osama-bin-laden-0313>.



L'image de de Tom Doniphon (John Wayne) mettant un terme à la carrière criminelle de Liberty Valance (Lee Marvin) nous vient spontanément à l'esprit. Filons plus loin la même métaphore : la légende, qui voit Obama (Ransom Stoddard, interprété par James Stewart) tirer seul les marrons proverbiaux du feu politique, est plus séduisante à imprimer<sup>521</sup> que les déboires du malheureux sicaire<sup>522</sup>.

Le robot assassin, en revanche, a une bien meilleure carrière devant lui. Notre raisonnement est, à nouveau, confirmé par l'actualité de 2013. Un article du *New York Times*, en date du 13 février, annonce la création d'une nouvelle médaille d'honneur réservée aux pilotes de drones : Le journaliste Thom Shanker écrit : « The Distinguished Warfare Medal will provide "recognition for the extraordinary achievements that directly impact on combat operations, but that do not involve acts of valor or physical risk that combat entails", Mr. Panetta said.<sup>523</sup> » L'heure est donc à la violence mégalothymique propre. Le nouveau héros serait-il le pilote de drones ? Ou le drone lui-même, robot chargé de garantir l'isothymie démocratique ?

La proposition de Leon Panetta, directeur de la CIA, suscite un tollé général dans les rangs de l'armée, parce que cette nouvelle médaille aura la préséance sur d'autres récompenses réservées aux faits de bravoure sur le terrain<sup>524</sup>, dans un exercice de violence d'homme à homme devenu inacceptable aux yeux de l'opinion isothymique. Cette armée américaine, vouée aux gémonies, ne

---

<sup>521</sup> « When the legend becomes fact, print the legend! ». Citation (et leitmotiv) tirée du film de John Ford *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).

<sup>522</sup> Le film *Zero Dark Thirty* (2012) de Kathryn Bigelow fonctionne sur les mêmes prémices. Le tueur anonyme du terroriste OBL reste inconnu, alors que le personnage incarné par Jessica Chastain (nommé Maya, un nom sans patronyme qui sonne comme celui d'un superhéros, pour une femme asexuée, sans aucun attachement affectif), est le moteur qui anime la chasse. Dans un premier temps, Maya déclare : « I'm going to smoke everyone involved in this op and then I'm going to kill bin Laden. » Mais ensuite, dans sa harangue aux Navy SEALs, son propos marque une distance considérable vis-à-vis de sa mission : « Quite frankly, I didn't even want to use you guys, with your dip and velcro and all your gear bullshit [y voir une référence au costume du superhéros]. I wanted to drop a bomb. But people didn't believe in this lead enough to drop a bomb. So they're using you guys as canaries. And, in theory, if bin Laden isn't there, you can sneak away and no one will be the wiser. But bin Laden is there. And you're going to kill him for me. »

<sup>523</sup> SHANKER, Thom. « A New Medal Honors Drone Pilots and Computer Experts », in *New York Times*, 13 février 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2013/02/14/us/new-medal-to-honor-drone-pilots-and-computer-experts.html>.

<sup>524</sup> TILGHMAN, Andrew. « New medal for drone pilots outranks Bronze Star », in *Army Times*, 14 février 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.armytimes.com/news/2013/02/military-new-medal-for-drone-pilots-outranks-bronze-star-021313/>. Cet organe de presse a mis une pétition en ligne, pour protester contre ce qui est considéré comme une insulte aux forces armées. Dans la même veine, *USA TODAY* révèle que le Navy SEAL qui a tué Ben Laden est à la rue, sans ressources ni pension. YU, Roger. « Report: Uncertain future for bin Laden shooter », *USA Today*, 11 février 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.usatoday.com/story/news/nation/2013/02/11/navy-seal-faces-uncertain-future/1910733/>.

sait plus vers quel saint se tourner. Cette médaille « propre », créée par l'administration elle-même, représente-t-elle la planche de son salut ?



Illustration 111 : *The Dark Knight* (2008) montre des plans américains politiquement incorrects pour l'isothymie régnante.

En tout cas le drone, par sa portée symbolique, est peut-être l'artifice qui permettra au superhéros de cinéma de résoudre ses contradictions internes. Car, si l'on adopte une dichotomie corps réel de l'acteur, contre corps recréé grâce aux effets spéciaux, alors la violence symbolique nécessaire au combat contre le superméchant deviendra acceptable, car elle se fera au niveau du robot (de l'animation CGI), dans une distanciation spatiale raisonnable. Tout est affaire de focalisation. En d'autres termes, un plan général, tel qu'un panoramique horizontal dans lequel on aperçoit un drone ou un super robot comme Iron Man maltraitant un mégalothymique malveillant, est un plan aseptisé politiquement correct. Ce que n'est pas un plan américain ou un gros plan de la personne physique d'un acteur brutalisant un présumé coupable chez *Batman* (cf. illustration ci-dessus).

Superman rencontre le même problème en 2013, dans *Man of Steel*, alors qu'il s'est comporté de manière tout à fait exemplaire depuis le générique de début (c'est-à-dire, essentiellement, en fuyant ennuis et catastrophes d'un bout à l'autre du film). Mais la manière dont il expédie *ad super patres* le Général Zod, pour la bonne cause, a suscité une très forte émotion parmi les fans du personnage, comme le révèle cet article du magazine *TIME* :

[...] the one dominant complaint from a sizable and vocal contingent of Superman fans (that others have attempted to counter, to little effect) — centers around the fact that (again, spoilers) Superman, in order to win his battle with Zod, breaks the villain's neck. This one action, in many people's eyes, invalidate, in any and all ways, the entirety of

*Man of Steel* as a Superman story, never mind as a good Superman story.<sup>525</sup>

La chose est d'autant plus surprenante, que le Superman des origines (sur papier) possédait un permis de tuer, et qu'il en usait sans compter, comme le fait valoir le chroniqueur Nicholas Barber :

The new Superman film, "Man Of Steel", rethinks the legendary character for the umpteenth time, but essentially he's still an upstanding paragon who flies around the world saving the human race. Any other interpretation would be seen as heresy. And yet, if you browse through the reprints of the very first Superman comics, you'll see that the so-called "Man Of Tomorrow" created by Jerry Siegel and Joe Shuster in 1938 was a very different proposition. He didn't bother with alien invasions or power-crazed robots. A "friend of the helpless and oppressed", he was busy tackling the social injustices of the Depression era, usually by demolishing buildings or by terrorising wrong-doers into signing confessions. And if the people he tangled with didn't survive the encounter, that was their problem. "If he hadn't tried to stab me, he'd be alive now," says Superman of one unlucky adversary. "But the fate he received was exactly what he deserved!"<sup>526</sup>

En vertu de ces deux exemples, le drone, ou l'avatar généré par ordinateur, est probablement l'avenir du superhéros, qui, de byronien (Batman), devient bionique (Iron Man) et retrouve un peu de sa joie de vivre. Nous sommes entrés dans l'ère du superhéros posthumain, une ère dans laquelle Superman ou Batman auront nécessairement beaucoup de mal à se creuser une niche, parce que leur nom évoque simultanément l'homme et le héros, réunis au sein d'un même signe (« Bat-Man », « Super-Man »). A l'opposé, Iron Man est, onomastiquement parlant, double et déjà divisé, par cet espace insécable qui sépare l'homme du héros (« Iron Man », et non « Ironman »). Notons que, dans ce nouveau contexte, par un renversement du signe tout à fait ironique, le drone mégalo-thymique devient l'esclave du citoyen isothymique, passé maître (de la guerre propre). Baudrillard, qui a beaucoup écrit sur le robot (domestique, essentiellement), dit notamment que « [le robot] est le symbole d'un monde tout entier fonctionnalisé et personnalisé à la fois, donc sécurisant sur tous les plans, et où puisse s'incarner le pouvoir abstrait de l'homme à l'extrême limite sans s'engloutir dans l'identification.<sup>527</sup> » Dans le cas du drone, le procédé est donc naturellement attirant, de par la distanciation qu'il crée entre le pilote et l'engin de mort. Car il s'agit, ici, d'un robot-assassin. Cette nouvelle dimension de la relation maître-esclave devrait encore

---

<sup>525</sup> MCMILLAN, Graeme. «How Man of Steel Inspires, Even As It Divides ». *Time*, 25 juin 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://entertainment.time.com/2013/06/25/how-man-of-steel-inspires-even-as-it-divides/>.

<sup>526</sup> BARBER, Nicholas. « When Superman Cared for the Poor ». *More Intelligent Life*, 13 juin 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://moreintelligentlife.com/blog/nicholas-barber/when-superman-stood-poor>.

<sup>527</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968, pages 169-170.

faire couler beaucoup d'encre, ne serait-ce que par les nombreuses interrogations éthiques qu'elle suscite.

### 3.3.9. L'armée en tant qu'ennemi désigné de l'isothymie

Le superhéros-robot a donc la vie plus facile que le superhéros de chair et de sang, ceci d'autant qu'après 2005, et les photos choquantes véhiculées par la presse, l'armée américaine a mauvaise réputation (cf. point 3.3.7). Elle est une armée d'occupation embourbée dans le conflit irakien, sans porte de sortie affichée, puisque Donald Rumsfeld n'a jamais produit de phase de retrait (ce que l'institution militaire appelle une phase IV) pour ses troupes engagées en Irak. Deux monomythes ont des interactions fréquentes avec l'armée à la fin des années 2000 : Batman et Iron Man.

Outre leurs fortunes<sup>528</sup> et leurs costumes, les personnages de Batman et Iron Man sont confrontés à la réalité hors des frontières de l'Amérique. Batman est retenu prisonnier au Bhutan ; Iron Man est grièvement blessé dans un pays arabe non identifié. De ces deux expériences étrangères distinctes vont naître les figures superhéroïques de Batman et de Iron Man. Dans l'esprit, le Stark de 2008 est un dilettante comme le Wayne du début des années 1990 l'était sûrement, et comme prétend l'être le Bruce Wayne de 2005 et de 2008. L'un comme l'autre ont des liens très étroits avec les autorités militaires, puisqu'ils doivent leur fortune en grande partie aux commandes de l'armée. Ces deux héros sans superpouvoirs sont des fabricants d'armes, rappelons-le, ce que n'était pas Batman dans les années 1990. C'est donc une évolution majeure. D'autant que la menace vient d'ailleurs ; elle est externe au frontières du pays. Pour schématiser, la présence de la police dans les films de superhéros ne concerne que des menaces intérieures ; l'armée en revanche est censée défendre le pays contre l'envahisseur étranger au pays, ou contre une menace externe. Cette dichotomie se voit représentée de manière visible et lisible dès *Superman II* (1980), film dans lequel le pays tout entier soutient ses forces armées contre trois malfaiteurs kryptonniens surpuissants, à une époque où l'Amérique a engagé un bras de fer avec l'URSS sur la question des missiles à longue portée<sup>529</sup>. Dans

---

<sup>528</sup> Bruce Wayne et Tony Stark appartiennent au monde très exclusif des *The Forbes Fictional 15*, liste des personnages fictifs de la culture populaire les plus riches dressée par le magazine économique *Forbes*, dans son poisson d'avril très vraisemblable de 2011, mais ils ne sont que les numéros 8 et 10 respectivement, avec des fortunes de l'ordre de 6-7 milliards de dollars. Le premier de la liste est l'Oncle Picsou (Scrooge McDuck) avec une fortune estimée à 28,8 milliards. NOER, Michael et EWALT, David M. « The Forbes Fictional 15 : You're not imagining it: The rich do keep getting richer. Even the fictionally rich ». *Forbes*, 1<sup>er</sup> avril 2011. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.forbes.com/lists/fictional15/2011/forbes-fictional-15.html>.

<sup>529</sup> Les négociations SALT 2 (Strategic Arms Limitation Talks) aboutissent en 1979, sous la présidence Carter, et non pas Reagan comme on a trop souvent tendance à le penser.

les années 2000 en revanche le soutien est plus modéré, voire inexistant.



Illustration 112 : Le premier costume d'Iron Man, fait de bric et de broc, comme ces engins improvisés qui explosent au bord des routes<sup>530</sup>

Dans *Iron Man* (2008) l'agression initiale contre Tony Stark (et donc sa capture et la genèse même de sa superhéroïtude) a lieu en territoire arabe<sup>531</sup> dans un véhicule militaire, qui n'est pas sans rappeler la Batmobile. Elle fait suite à une démonstration de la supériorité écrasante du potentiel des armes vendues par Stark Industries, un feu d'artifices qui fait littéralement trembler la montagne. Implicitement le message de ce premier film est très clair : malgré les apparences la puissance militaire US a un véritable talon d'Achille, qui est son orgueil aveuglant.

Et l'on pourrait extrapoler, puisque loin d'être une arme de destruction massive – le terme massif se voulant être à la mesure de la puissance militaire américaine – l'arme qui va porter atteinte au cœur même du superhéros n'est qu'un petit bricolage amateur placé sur le bord d'une route qu'on appelle communément « Improvised Explosive Device » (IED, engin explosif improvisé).

Dans les années 80 les USA avaient un ennemi désigné à la hauteur de leurs propres forces armées,

---

<sup>530</sup> Les armures d'Iron Man au cinéma sont au nombre de 3, dénommées Mark I à III. Les deux premières sont gris métal. Seule la dernière est colorée rouge et or. (*Iron Man 2*) L'armée américaine développe et expérimente dans ces années-là divers exosquelettes de même nature, dont le renommé Raytheon XOS 2.

<sup>531</sup> Dans la bande dessinée de 1963 Tony Stark reçoit cette blessure au Vietnam. La réémergence d'Iron Man, au cinéma cette fois-ci, est donc légitime dans cette nouvelle guerre d'invasion à laquelle se livrent les US. Ce n'est sans doute pas un hasard. Iron Man est un film qui aurait eu vraisemblablement du mal à sortir avant le 19 mars 2003. On n'avait pas, auparavant, besoin de ce qu'il représente.

et Goliath Uncle Sam défiait le Goliath des Soviétiques à coups de communiqués diplomatiques acerbes et de négociations musclées, dans ce qu'il était convenu d'appeler une guerre froide. Le conflit présenté dans *Iron Man* (2008) impose à chaud la vision de David contre Goliath, de combattants faisant feu de toutes frondes contre la massue massive de leur gigantesque adversaire. Alors que fait Tony Stark en réaction ? Il bricole – le terme n'est pas exagéré - sa propre fronde sous la férule d'un savant indigène<sup>532</sup>, le Docteur Yinsen, une armure improvisée faite de métal, avant tout armure imprenable puis contenant de multiples mécanismes d'attaque, comme un lance-flammes. L'image est saisissante : de fronde à massue on passe à un combat de fronde contre fronde, ce qui de facto rend partiellement caduque l'idée d'une superpuissance militaire américaine. Et puis, admettons-le, Goliath n'a jamais vraiment eu bonne presse au travers des âges. Le Poucet Tony Stark/Iron Man s'exclut donc du groupe armé qui lui assurait sa subsistance pour exercer ses talents de justicier seul. Et seul contre tous il récupère le soutien populaire qu'il avait perdu.

L'armée fait les frais de l'opération. L'approbation populaire la concernant est au plus bas. Alors, pour sauver l'armée, on va chercher à faire porter la faute par quelqu'un d'autre. Il faut trouver un autre coupable désigné. Dans le premier film, c'est Obadiah Shane (interprété par Jeff Bridges), ami du père et confident. Dans *Iron Man 2* (2010), c'est Vanko (interprété magistralement par Mickey Rourke), un ours soviétique reconstitué. Mais c'est surtout Justin Hammer, l'alter ego de Tony Stark, chef de Hammer Industries, l'homme qui cherche à faire réaliser par Vanko des armes à la mesure de celles exhibées par Tony Stark. Ainsi, comme dans le cas du superhéros (cf. chapitre sur le bouc émissaire et la double dichotomie Spider-Man/Venom et Peter Parker/Eddie Brock) on cherche à faire accroire au public que le méchant appartient à une force para- ou péri- militaire, renégate de l'armée.

Mais l'artifice ne saurait faire long feu. Comme on l'a évoqué plus haut, c'est l'armée elle-même qui est visée, cette armée US à nulle autre pareille sur la surface du globe, qui a le poing fermé sur l'Irak et l'Afghanistan, et qui exile les prisonniers de la *War on Terror* sur l'île de Guantánamo. Cette armée dont la botte mégalo-thymique rappelle manifestement à certains auteurs, hors de l'univers des superhéros, l'armée Nazie qui maintient au sol la vieille Europe de 1940, ou ce qu'elle représente au contemporain. Voyons ce point, qui va nous permettre de revenir au superhéros moderne pour la dernière démonstration de ce chapitre.

---

<sup>532</sup> Le savoir dans le domaine de la fronde ne saurait venir des USA.

### 3.3.10. Occupation des rues, Hitler, et dictature de l'isothymie

Il est temps de revenir maintenant à l'isothymie fukuyamienne. Dans les pages qui ont précédé, nous avons tenté de montrer à quel point une armée en mal de reconnaissance était mal adaptée aux désirs de la masse isothymique qu'elle est censée défendre. Dans ce contexte, la population américaine rejette l'institution militaire, dont la mégaloisothymie lui est insupportable.

De la même manière, l'image d'un superhéros imposant l'isothymie par la force est tout aussi inconcevable. Ce que Gramsci exprime en ces termes :

Revolution is the triumph of freedom; its organization is based on spontaneity, not on the dictates of a "hero" who imposes himself through violence. It is a continuous and systematic elevation of a people, following the lines of a hierarchy, and creating for itself one by one the organs that the new social life demands.<sup>533</sup>

Faisons une courte digression. Que voit-on sortir sur les écrans à cette époque ? Par exemple : un film inattendu comme *Walkyrie*, qui n'avait pas nécessairement sa place dans la production cinématographique de 2008. Ou bien encore une comédie comme *Iron Sky* (2012), qui voit des Nazis habitant la face cachée de la Lune depuis 1945 venir reconquérir notre planète. Depuis combien de temps n'y avait-il pas eu de film américain sur la période nazie ? *Walkyrie* raconte le complot raté de Stauffenberg (Tom Cruise) contre Hitler. Fidèle serviteur de son pays, le colonel Claus von Stauffenberg s'inquiète de voir Hitler précipiter l'Allemagne et l'Europe dans le chaos, et décide de prendre l'initiative pour assassiner le Führer à l'aide d'une charge d'explosifs. Dans ce film, le héros est le renégat, un gradé de l'armée allemande, qui paie sa trahison et son échec de sa vie. Plus jouissif, et en même temps totalement *uchronique*, le *Inglourious Basterds* (2009) de Quentin Tarentino décrit par le menu l'assassinat réussi de Hitler par une soldatesque américaine de confession israélite totalement improbable. S'agit-il seulement d'un effet « rétro » purement gratuit (voir aussi à ce sujet le point 3.4.4) ?

Car ce que disent ces deux films, à ce moment précis de la deuxième présidence Bush, c'est implicitement que les USA font subir le joug d'un tyran, sans distinction de savoir s'il s'agit d'un élément de politique étrangère ou non. La pensée magique (et passablement infantile, si on nous autorise cette désaffection) de Tarentino tue le malin grâce à des brillances cinématographiques qui

---

<sup>533</sup> Cité par WOLF-MEYER, Matthew. «The World Ozymandias Made: Utopias in the Superhero Comic, Subculture, and the Conservation of Difference » , in *The Journal of Popular Culture*, Volume 36, Issue 3, janvier 2003, page 497.

n'appartiennent qu'à lui ; le réalisme de Tom Cruise, producteur et interprète de Walkyrie, dénonce indirectement les dérapages de l'Administration Bush/Cheney tout en la subissant. Ces deux démarches sont-elles conscientes de la part des artistes concernés ? Pas forcément, et Bush ne saurait être Hitler que d'une manière tout à fait exagérée, voire hyperbolique, mais il s'agit là d'une interprétation plausible.

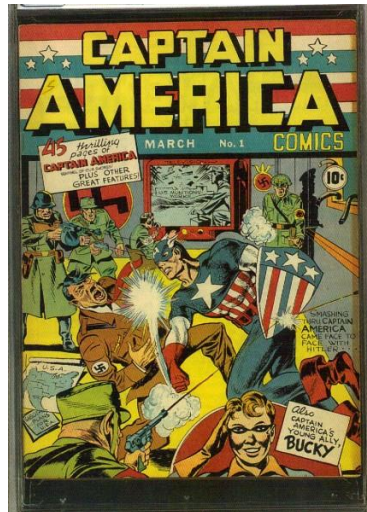


Illustration 113 : La première couverture de "Captain America" (1963).

Dans l'esprit de l'Américain moyen, pourrait-il y avoir implantée, convoyée par le biais de quelques mêmes tenaces de sa culture populaire, l'idée presque absurde et provocante que le Président des Etats-Unis, libérateur du monde en 1945, serait devenu le dictateur du même monde après le 11 Septembre 2001 ? Pas forcément, bien sûr. Mais comme l'observe Douglas Kellner dès *Batman Begins* (2005), le monde superhéroïque a bien changé depuis ses débuts sur grand écran :

The *Dark Knight*, the highest grossing film of 2008, also can be read as a critical allegory about the corruption, violence, and nihilism of the Bush-Cheney era. *Superman I* and *II* (1978 and 1980) and other superhero films of the late 1970s and 1980s showed the yearning in the American popular imagination for a Savior/Redeemer who would save the country from the morass of confusion coming out of the 1960s and 1970s and restore an older America, helping to fuel Reaganite conservatism. Some of the superhero films of the last years of the Bush-Cheney administration, by contrast, can be read as a critique of the failed conservative regime. The *Batman* films of the late Bush-Cheney era show the polity to be utterly corrupt and the economic, political, and legal system in paralysis, approximately the case by the end of the failed era.<sup>534</sup>

<sup>534</sup> KELLNER, Douglas. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009, pages 9-10.



La force de répression déclenchée en réaction à la menace d'attentats terroristes est ressentie comme pesante dans la culture populaire des années 2000. Après tout, c'était bien le but ultime recherché par Al Qaïda, comme c'était celui des terroristes de la *Rote Armee Fraktion* ou bien des *Brigate Rosse* dans les années 1970. Mais cette répression peut aussi être interprétée comme une manœuvre pour détourner l'attention du public du marasme ambiant. Inversement, la présence symbolique des Nazis dans un film américain peut-être perçue comme rassurante, car la Deuxième Guerre mondiale est un conflit qui a été effectivement gagné par les USA, et car cette représentation est donc aussi celle d'une Amérique dominant le monde. Il s'agit donc d'une nostalgie de la « good war » reposant sur une frayeur à moindres frais pour le spectateur, et sur une menace contenue, le méchant Hitler de Tarantino n'y étant pas plus terrifiant qu'un épouvantail, ou que le Gendarme Chibroc du Théâtre de Guignol.



Illustration 114 : Tuons le tyran ! Ceux qui y ont réussi sont à droite. Images de *Valkyrie* (2008) et *Inglourious Basterds* (2009).

Dans ce contexte peu flatteur, les attitudes de personnages tels que Batman dans *The Dark Knight* (2008) et Ozymandias dans *Watchmen* (2009), qui torturent ou imposent, par d'autres méthodes peu recommandables, leur volonté sur autrui (non pas seulement sur la femme, mais aussi sur l'immense majorité des hommes, au sens d'individu, quelle que soit sa particularité identitaire), paraissent ressortir de la même sinistre dynamique. Des textes comme *V for Vendetta* (2005), ou *The Dark Knight Rises* (2012), constituent des exceptions notables, puisqu'ils présentent des forces opposées au pouvoir en place. Ce dernier point de vue apparaît plus proche de celui du mouvement *Occupy Wall Street*, des *Indignados*<sup>535</sup>, ou des *Indignés* de Stéphane Hessel, c'est-à-dire comme une manifestation isothymique contre un pouvoir perçu comme mégalthymique. Il y a

<sup>535</sup> Mouvement espagnol du 15-M1 (15 mai 2011) né à la Puerta del Sol, Madrid. L'un et l'autre mouvement semblent avoir une structure horizontale, sans leader désigné.

donc contradiction fondamentale, et tiraillements. Mais, au final, comme l'estime Fukuyama dans un article de 2008<sup>536</sup> traitant du Zimbabwe, c'est l'isothymie régnante qui affiche sa supériorité, voire sa dictature, qui n'est pas celle du prolétariat, mais plutôt celle des classes moyennes de la démocratie libérale. Face à elle, les divers régimes autoritaires qui refont surface dans le monde à la fin des années 1990 n'offrent pas de choix de société cohérent. Au contraire, comme le dit Fukuyama : « if today's autocrats are willing to bow to democracy, they are eager to grovel to capitalism.<sup>537</sup> »

### 3.3.11. *Avatar* (2009), ou l'avènement d'un super humanisme

Terminons cette partie avec le film *Avatar* (2009), dont le protagoniste prend son destin en main. Comme Stauffenberg, il tente d'éliminer l'envahisseur, qui a été nourri au même sein idéologique que lui. Dans ce film, le colonel américain Quaritch dit tout de go qu'il veut « combattre le terrorisme par le terrorisme<sup>538</sup> ». L'armée américaine y est une force d'occupation et d'exploitation des richesses naturelles d'un pays en voie de développement et dont elle pillerait les richesses naturelles. La comparaison avec une force d'occupation en Irak, par exemple, a été avancée très souvent. James Cameron lui-même le déclarait au *Times* :

We went down a path that cost several hundreds of thousands of Iraqi lives. I don't think the American people even know why it was done. So it's all about opening your eyes. We know what it feels like to launch the missiles. We don't know what it feels like for them to land on our home soil, not in America. I think there's a moral responsibility to understand that.<sup>539</sup>

Ce thème nous ramène encore et toujours à une métaphore du pétrole. Analysons les prémices de ce film qui se veut futuriste : le protagoniste, Jake Scully, est un quidam paraplégique qui vient de perdre son jumeau, héros de l'armée. James Cameron, le réalisateur, dit implicitement deux choses au travers de cette donnée de base : l'idée d'un superhéros américain est morte ; le héros

---

<sup>536</sup> FUKUYAMA, Francis . « They can only go so far », *Washington Post*, 24 août 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://articles.washingtonpost.com/2008-08-24/opinions/36801846\\_1\\_world-order-zimbabwe-autocrats](http://articles.washingtonpost.com/2008-08-24/opinions/36801846_1_world-order-zimbabwe-autocrats).

<sup>537</sup> FUKUYAMA, Francis . « They can only go so far », *Washington Post*, 24 août 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://articles.washingtonpost.com/2008-08-24/opinions/36801846\\_1\\_world-order-zimbabwe-autocrats](http://articles.washingtonpost.com/2008-08-24/opinions/36801846_1_world-order-zimbabwe-autocrats).

<sup>538</sup> *Avatar* (2009). Quaritch: « Our survival relies on pre-emptive action. We will fight terror with terror. »

<sup>539</sup> HOYLE, Ben. « Movie's blue-skinned aliens aim to open our eyes to War on Terror », *The Times*, 10 décembre 2009. Critique d'*Avatar* et interview de James Cameron.

américain n'est plus surpuissant, bien au contraire, puisqu'il est incapable de se déplacer par soi-même. Il ne court pas, ne franchit pas les montagnes avec ses bottes de sept lieues ; il est cloué dans sa chaise roulante après avoir perdu l'usage de ses jambes, et ses écrans lui servent de fenêtre sur cour. Point d'intrigue : ses jambes ne lui ont pas été rendues chirurgicalement avant le début du récit comme on l'apprend dans un *voice-over* initial, car il n'a pas su trouver l'argent nécessaire à son opération. Les temps sont devenus difficiles. On est donc passé de la superpuissance US de 1945, économiquement et militairement maîtresse du monde, à une impuissance constatée après 2000, une puissance molle que Baudrillard appelait « l'impuissance de la puissance ». Si Scully remplit la mission (militaire) qui lui est proposée, il retrouvera l'usage de ses jambes.



Illustration 115 : Le superhéros et son double, rarement ensemble à l'écran dans Avatar (2009).  
Quand l'un dort, l'autre veille.

Mais, en ce qui concerne notre thème central, il y a pire. Le véritable superhéros de ce conte est l'enveloppe charnelle Na'vi de Jake Scully. Le superhéros américain de James Cameron n'existe pas dans le réel. Il se meut dans un univers tridimensionnel artificiel. A la dichotomie superhéroïque Clark Kent/Superman des origines se superpose chez Cameron la correspondance Jake Scully réel/Jake Scully Na'vi après l'échec du binôme Jake Scully/Jumeau Scully Anonyme. Ce jumeau est en effet hyper signifiant car il est complètement absent physiquement du discours narratif, et n'apparaît qu'au détour d'un dialogue entre le Colonel Quaritch et Jake. Pourquoi le mentionner, sinon pour indiquer à quel point sa disparition est un vide difficile à surmonter ? Enlevez le frère jumeau, et le récit restera similaire, l'intrigue se déroulera de la même manière, la conclusion

rousseauiste<sup>540</sup> du film restera identique.

Mais Jake est d'une certaine façon le Jumeau Scully Anonyme sans les jambes ; il est un superhéros à demi ; son ADN (et donc celle, identique, de son frère) est compatible avec celle du Na'vi dont son esprit va habiter le corps immense : un super-corps. Et ce super-corps est au service d'une nation et d'un idéal qui sont à l'opposé de la puissance militaro-industrielle étatsunienne. Un vent de mutinerie souffle sur le cinéma nord-américain. Le héros se retourne contre le bras qui l'a nourri : il passe à l'ennemi. Scully et l'Avatar ne sont jamais actifs au même moment, comme Clark Kent et Superman, Bruce Wayne et Batman, ou encore Peter Parker et Spider-Man. Il s'agit d'une projection onirique à double sens : quand l'un dort, l'autre vit et bouge. Au final, plus du tout d'accord avec les ordres venant d'en haut, Scully s'éteint et c'est le (super-) rebelle qui lui survit. Certains critiques ont souligné le caractère manichéen ambigu de ce nouveau peuple de la Nigritie<sup>541</sup>, mais cet engouement pour la cause indigène quelle qu'elle soit n'exprime sans doute rien d'autre qu'une désaffection de l'Amérique pour ses forces armées, comme nous l'avons évoqué plus haut. Il s'agit là d'un phénomène que l'on a connu précédemment dans le cinéma américain, par exemple *Little Big Man* (1970) pour une défense métaphorique des Vietnamiens ; ou bien encore *Dances with Wolves* (1990) de Kevin Costner. Cette tentation de franchir le miroir n'est pas nouvelle. En 1994, Gary Gumpert notait, à propos du mauvais *Superman IV* :

Superman does recover and in the end virtue conquers evil, but Kael's reaction that the evil Superman is potentially more interesting and attractive than either the immaculate good Superman or the wimpy Clark Kent supports my contention that the attraction of the flaw outweighs simplistic righteousness. Whether Superman as antihero is more attractive because the role is more believable, or because we are fascinated by the darker side of human behavior, is difficult to determine, but certainly the character and appeal of the protagonist has changed.<sup>542</sup>

En l'occurrence, Superman restait du bon côté de la ligne. Trente années plus tard, Jake Scully la

---

<sup>540</sup> Laquelle s'oppose donc à un libéralisme Lockéen or Hobbesien, comme ce fut le cas dans l'histoire des idées.

<sup>541</sup> De Montaigne à Rousseau, le « Bon Sauvage » du dix-huitième siècle vante les mérites de peuples indigènes purs et innocents, à l'inverse des Européens, vils et cruels : une métaphore maintes fois réutilisée ailleurs, selon les époques et notamment dans les westerns révisionnistes défendant les Amérindiens dans le cinéma des années 1970 à 1990, de *Little Big Man* (1970) à *Dances with Wolves* (1990), dont le point d'appui sous-textuel inavoué est la Guerre du Vietnam.

<sup>542</sup> GUMPERT, Gary. « The Wrinkle Theory: The Deconsecration of the Hero », in DRUCKER, Susan J. et CATHCART, Robert S. (Dir.). *American Heroes in a Media Age*. Cresskill, N.J.: Hampton Press, 1994, page 60. L'auteur étendait l'analyse de Pauline Kael en 1983, à propos de la faiblesse de *Superman IV*, évoquée plus haut, et de l'attraction que ce personnage plus sombre exerçait sur elle.

franchit. Mais il y a au final un message qui semble avoir échappé à la plupart des commentateurs sur ce film, c'est que l'entreprise tout entière se révèle être un sabotage du superhéros, une sorte de suicide en 3D. L'humain meurt, et seul le personnage imaginaire reste en vie.

Ces multiples observations pointent clairement vers un déclin du super-héros américain dans ce nouveau siècle, de son rayonnement moral autant que sa capacité d'intervention, quand celle-ci ne va pas de la réaction agressive à l'agression tout court. Victime du syndrome de Stockholm, il passe purement et simplement à l'ennemi, tant les autorités en place ne sont pas dignes d'être respectées et suivies, ce qui constitue un écho, dans l'imaginaire, des tromperies Bush-Cheney.

*Avatar*, en tant que texte superhéroïque, possède une dimension supplémentaire qui nous semble mériter un développement à part entière. *Avatar* oppose de manière tout à fait claire le matériel, représenté par le personnage de Parker Selfridge<sup>543</sup> (l'homme d'affaires qui veut piller les ressources de la planète Pandora et qui paie les militaires) au spirituel (la divinité Eywa, âme dirigeante du Peuple Na'vi de Pandora). Chaque pointe supérieure du triangle freudien que nous avons posé précédemment est donc représentée, dans un sens et dans l'autre, par ces deux concepts opposés (cf. diagramme ci-dessous).

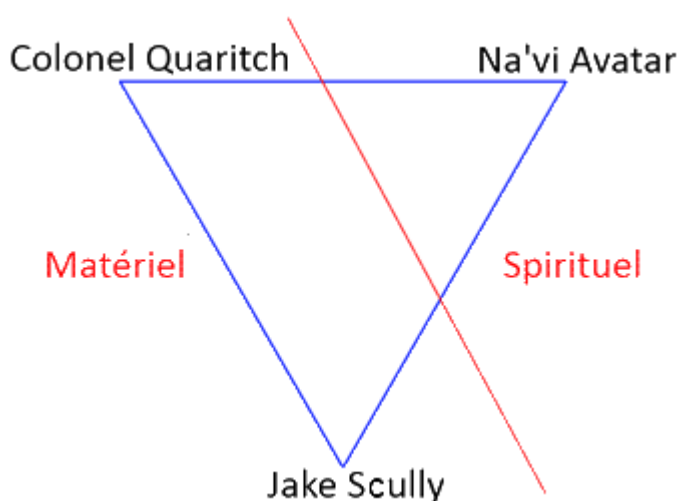


Illustration 116 : *Avatar* (2009), entre matériel et spirituel.

Le méchant y est le Colonel Quaritch, commandant militaire à la solde d'un grand capital, ça

---

<sup>543</sup> L'onomastique de ce personnage rappelle l'homme d'affaire Harry Gordon Selfridge (1856-1947), le « capitalévangeliste » américain qui introduisit le concept du grand magasin en Grande-Bretagne. Dans ce cas, le sous-texte vraisemblable, à l'intérieur de ce film, serait celui d'un système capitalisme qui s'exporte en dehors des USA.

mégalthymique, excessif et totalitaire. L'Avatar, conscience et *surmoi* de l'individu Jake Scully, représente l'axe inverse. L'équilibre de l'individu Scully réside entre ces deux pôles, lesquels opposent également, *de facto*, culture (à gauche) et nature (à droite) ; sur un plan spirituel, voire quasi-religieux, ils opposent l'immanence (matérielle) de la quête américaine, qui reste clouée au sol tant les engins massifs qu'ils utilisent sont pesants, et la transcendance de la nation Na'vi qui est amie de l'air et de la hauteur ; et opposent enfin, au travers du travail de l'image, le réel et la 3D.

Le fait que les Na'vis soient restés à un stade de développement proche du néolithique rappelle à nouveau la guerre au terrorisme, et à la mention faite par George W. Bush de ces « états faibles et petits groupes » capables d'infliger d'énormes pertes aux « grandes nations occidentales » :

The gravest danger to freedom lies at the crossroads of radicalism and technology. When the spread of chemical and biological and nuclear weapons, along with ballistic missile technology—when that occurs, even weak states and small groups could attain a catastrophic power to strike great nations. Our enemies have declared this very intention, and have been caught seeking these terrible weapons. They want the capability to blackmail us, or to harm us, or to harm our friends—and we will oppose them with all our power.<sup>544</sup>

La fin d'*Avatar* revêt donc une importance toute particulière. Jake Scully y fait le choix de la désertion de l'armée américaine, qui n'est plus juste dans sa quête, et du rejet implicite du monde capitaliste qui l'a vu naître. Amené sur Pandora pour une mission de surveillance et d'infiltration dans la meilleure tradition du PSP de Bush<sup>545</sup>, ce héros diminué soutient initialement les forces armées américaines, motivé par la promesse de sa solde, qui va lui permettre de regagner l'usage de ses jambes. Il se situe donc essentiellement dans la partie gauche du diagramme qui précède. Au fil du récit, cependant, ses préférences vont aller vers le côté droit du même diagramme, au-delà de la ligne rouge centrale. Il délaisse le matériel pour le spirituel. Et le choix final qu'il fait est celui d'une mort terrestre, dans la lumière de l'esprit du monde naturel des Na'vis. *Avatar* n'est pas seulement une critique oblique de l'administration Bush. C'est aussi la proposition d'un nouveau mode de pensée, d'un nouveau modèle superhéroïque. Le ça est mort, le héros n'y résiste pas non

---

<sup>544</sup> Discours du Président Bush à West Point, New York, le 1<sup>er</sup> juin 2002. BUSH, George W. « Prevent Our Enemies from Threatening Us, Our Allies, and Our Friends with Weapons of Mass Destruction » (discours à West Point), *Archives de la Maison Blanche*, 1 juin 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/nsc/nss/2002/nss5.html>.

<sup>545</sup> Acronyme de « President's Surveillance Program » (2001). Ce « Foreign Intelligence Surveillance Act » datant de 1978 est amendé en 2008 en raison des excès et débordements légaux en tous genres qu'il a engendrés depuis 2001. Le gouvernement américain aurait donc agi dans un *no-man's land* juridique qui se justifiait par l'état de guerre déclarée par l'ennemi en septembre 2001.

plus, se dématérialise, et reste, au bout du compte, la conscience supérieure d'un monde spirituel. Cameron avait déjà réduit à néant le rêve américain dans *Titanic* (1999). Le voici qui anéantit le néolibéralisme avec *Avatar*, et qui lui substitue la conscience du prochain, un humanisme dans lequel tout membre de la communauté va se perdre et se diluer. Il s'agit du stade ultime d'une isothymie idéalisée, le capitalisme représentant en soi un instrument d'oppression mégalo-thymique dont il convient de se débarrasser.

### 3.3.12. Conclusion

Nous avons vu dans ce chapitre que le superhéros n'a plus bonne presse dans les années 2000, où on l'accuse implicitement de ne pas avoir été présent dans les moments d'extrême tension qui ont suivi le 11 Septembre, et, peut-être, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, de servir une idéologie qui dépasse le cadre du territoire américain et ses intérêts. Le rédacteur en chef adopte une position critique face à ce héros de plus en plus international.

La justice, un instant considérée comme l'espoir de la société de Gotham, se révèle être corrompue, et Batman se sacrifie pour garder son image intacte, quitte à passer pour le méchant. Le monomythe, allié objectif et observateur modéré du pouvoir en place avant 2000, joue les *vigilantes* dans *The Dark Knight* (2008) et se dévoie en utilisant les méthodes préemptives de la doctrine Bush, jusque dans sa logique extrême et quasi-totalitaire. Dans un monde où l'isothymie de l'esclave règne en maîtresse, la silhouette d'un héros supérieur aux autres individus bouscule les vues égalitaires de la majorité sociopolitique des années 2000. L'armée, bouc-émissaire mégalo-thymique déboussolé, fait les frais de l'affaire.

Tony Stark (Iron Man), ce marchand d'armes dilettante, prend vis-à-vis d'elle une distance critique suffisante pour dénoncer ses pratiques. Ce nouveau type de héros en armure préfigure le superhéros de demain, plus drone qu'humain, et accentue la dichotomie corps-réel/corps-reconstitué des effets spéciaux. Ce raisonnement est poursuivi et étendu dans *Avatar* (2009), film dans lequel on voit un héros déserteur l'armée US pour rejoindre l'autre bord : un monde dématérialisé où un humanisme simpliste est érigé en règle, en lieu et place du néolibéralisme.



## 3.4. L'histoire, la mémoire et le monde

States like these, and their terrorist allies, constitute an axis of evil, arming to threaten the peace of the world. By seeking weapons of mass destruction, these regimes pose a grave and growing danger. They could provide these arms to terrorists, giving them the means to match their hatred. They could attack our allies or attempt to blackmail the United States. In any of these cases, the price of indifference would be catastrophic. We will work closely with our coalition to deny terrorists and their state sponsors the materials, technology, and expertise to make and deliver weapons of mass destruction. We will develop and deploy effective missile defenses to protect America and our allies from sudden attack. (Applause.) And all nations should know: America will do what is necessary to ensure our nation's security.<sup>546</sup>

### 3.4.1. Introduction

Nous aborderons dans ce chapitre la dernière partie des considérations politiques sur le superhéros contemporain et sur son déclin, et analyserons les derniers arguments à notre disposition pour conforter notre lecture sociopolitique du mythe superhéroïque, essentiellement à travers le prisme isothymique du philosophe Francis Fukuyama, avant de conclure ce travail.

Nous verrons comment, bien que dépourvu de marqueurs historiques traditionnels, le discours superhéroïque est constitué de reflets d'histoire contemporaine. Nous verrons ensuite que le mythe superhéroïque trouve son fondement dans une période de l'histoire américaine qui est bien antérieure à son univers diégétique, preuve de la distance qui sépare le superhéros des difficultés auxquelles il fait face aujourd'hui, et de ses propres capacités à réagir face à elles. Nous verrons également que le Président Bush, en utilisant la métaphore de l'Axe du Mal comme cible désignée de la Guerre contre la Terreur fait exactement la même chose.

Nous verrons enfin que la conscience de l'histoire contemporaine et du monde vient à Superman en 2006, mais que celui-ci y perd définitivement la légèreté qui était son apanage jusque-là. Ce qui s'accompagne d'une conscience politique qui est celle de la planète tout entière, et non plus du seul *American Way*.

---

<sup>546</sup> BUSH, George W. » State of the Union Address », *Archives de la Maison Blanche*, 29 Janvier 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2002/01/print/20020129-11.html>.



### 3.4.2. Mythes et naïveté archétypale



Illustration 117 : Deux Couvertures du magazine allemand *Der SPIEGEL*: les Guerriers de Bush, en 2002, et 2008.<sup>547</sup>

Dan Hassler-Forest<sup>548</sup> relate une anecdote liée à cette couverture du magazine *Der Spiegel* de 2002 (ci-dessus, à gauche), qui se voulait, côté allemand, assez critique de la position américaine au lendemain du 11 Septembre 2001. Bush y est entouré de ses conseillers déguisés en femme et hommes d'action icônes de la culture populaire, avec la légende : « Les Guerriers de Bush, Croisade de l'Amérique contre le Mal ». L'organe de presse s'attendait à une réaction offusquée de la Maison Blanche, au lieu de quoi l'Ambassadeur des Etats-Unis se borna à réclamer trente-trois agrandissements de ladite couverture, déclarant que le Président était « flatté » de cette attention. Et chacun de ces « superhéros » improvisés en voulut un exemplaire, de Dick Cheney à Condoleeza Rice, sans exception.

La politique étrangère américaine depuis 2001 est un peu à l'image de cette petite histoire dans la grande, empreinte de naïveté mais aussi de mépris pour le monde extérieur à l'Amérique. John Shelton Lawrence et Robert Jewett vont jusqu'à se demander, dans un article du *San Francisco*

<sup>547</sup> *Der Spiegel*, éditions du 18 février 2002, et 27 octobre 2008.

<sup>548</sup> HASSLER-FOREST, Dan H. *Capitalist Superheroes : Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Ropley: Zero Books, 2012, pages 1-2, et 257.

*Gate*<sup>549</sup> qui fait suite à la publication de leur ouvrage de référence sur les superhéros américains<sup>550</sup>, si les intéressés ont pensé un seul instant à confier leurs doléances à la Cour Pénale Internationale, plutôt que de se ruer ainsi à l'assaut de l'ennemi, la baïonnette au canon. Ce qui aurait eu pour mérite (non content de respecter la loi) de ménager la susceptibilité de leurs alliés. Au lieu de quoi l'Administration Bush, raisonnant *a contrario*, dépêche John Negroponte aux Nations Unies pour réclamer une exemption des poursuites légales de la CPI, et pour déclarer unilatéralement à la face du monde :

The president of the United States is determined to protect our citizens -- soldiers and civilians, peacekeepers and officials -- from the International Criminal Court... No nation should underestimate our commitment to protect our citizens.<sup>551</sup>

Il y aurait donc : d'une part, l'Amérique ; d'autre part, les autres. Douglas Kellner dénonce le caractère absolutiste de cette rhétorique qu'on appelle la « Doctrine Bush » :

Bush also notoriously uses Manichean discourse to construct the "evil Other" who attacked the US and to highlight the goodness of the US against the evil of terrorism, using completely binary discourse. In his speech to Congress on September 20 declaring his war against terrorism, Bush described the conflict as a war between freedom and fear, between "those governed by fear" who "want to destroy our wealth and freedoms," and those on the side of freedom. Up to the present, Bush continued to use the word "freedom" to describe both what he was fighting for and what the terrorists were opposing. Yet "freedom" for Bush has usually signaled the capacity to say and do anything he wanted to, in a lifetime of providing deregulation of the economy, favors to his corporate supporters, and participation himself in dubious political and economic activities. The "Bush doctrine" in foreign policy has signified freedom for the U.S. to wage preemptive strikes anywhere it wishes at any time, and the unilateralist Bush administration foreign policy has signified freedom from major global treaties ranging from Kyoto to every conceivable international effort to regulate arms and military activity.<sup>552</sup>

---

<sup>549</sup> LAWRENCE, John Shelton, et JEWETT, Robert . « Blood Brothers / Bush's Rambo Delusion / The Myth Of The American Superhero », *San Francisco Chronicle*, 25 août 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.sfgate.com/opinion/article/BLOOD-BROTHERS-Bush-s-Rambo-Delusion-The-myth-2778727.php>.

<sup>550</sup> LAWRENCE, John Shelton, et JEWETT, Robert . *The myth of the American superhero*. Grand Rapids, Mich.: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002.

<sup>551</sup> NEGROPONTE, John D. « Vote About the International Criminal Court ». *US Department of State Archive*, 12 juillet 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://2001-2009.state.gov/p/io/rls/rm/2002/11846.htm>.

<sup>552</sup> KELLNER, Douglas. « 9/11, Spectacles of Terror, and Media Manipulation: A Critique of Jihadist and Bush Media Politics. » , *Graduate School of Education & Information Studies*, UCLA, sans date. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/911terspectaclemedia.pdf>.

La politique étrangère américaine du début du vingt-et-unième siècle tient plus de la rigidité fruste de *Rambo* que de la finesse diplomatique de Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord. Elle peut revêtir une dialectique que l'opinion publique reconnaît et fait sienne immédiatement, celle du superhéros, comme l'observent Lawrence et Jewett dans le même article du *San Francisco Chronicle* (op. cit.) :

President Bush's emotional affinity for this myth of redemption by persecuted superheroes is shared by millions of Americans. The strange and irrational shape of current foreign policy can only be fully understood with some attention to the power of this story.<sup>553</sup>

Il y aurait donc bien une sorte d'adéquation subtile entre les dirigeants américains et les héros ou superhéros qui les accompagnent, le temps de leurs mandats publics. Ce que Dan Hassler-Forest exprime en ces termes :

Like the action men of popular Hollywood cinema, the neoliberal agenda of the Bush Doctrine presented itself as a heroic force that operates in the arena of global geopolitics in the same way that superheroes regulate their fantasy worlds. Just as Batman and Superman fight evil forces strictly on their own terms, the Bush administration forcefully resisted international forms of regulation, instead adopting the heroic slogan « you're either with us or against us » in its quest against the new evil.<sup>554</sup>

L'image de droite du diptyque de la page 331 a paru six années plus tard. Et sur cette seconde couverture, les héros sont véritablement fatigués. Karl Rove et Donald Rumsfeld ont disparu du cadre. La légende dit : « fin de la représentation. » Cette deuxième illustration est conforme à l'image que l'Europe en général (et le *Spiegel* en particulier) entretient de l'Administration Bush au terme de son second mandat. Et cette « fin de représentation » correspond aussi, *grosso modo*, au déclin des superhéros américains que nous avons pu constater dans le corps de ce travail. L'histoire ne dit pas combien d'agrandissements ont été expédiés à Washington à cette occasion. En tout cas, c'est en se prenant pour des superhéros (qu'ils ne sont pas) que Bush et consorts ont connu l'échec. Le héros/superhéros est un masque qui ne leur sied pas, mais qui est distinctement instrumentalisé

---

<sup>553</sup> LAWRENCE, John Shelton, et JEWETT, Robert . « Blood Brothers / Bush's Rambo Delusion / The Myth Of The American Superhero », *San Francisco Chronicle*, 25 août 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.sfgate.com/opinion/article/BLOOD-BROTHERS-Bush-s-Rambo-Delusion-The-myth-2778727.php>.

<sup>554</sup> HASSLER-FOREST, Dan. *Capitalist Superheroes : Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Ropley: Zero Books, 2012, page 2.

par le pouvoir politique. C'est dire que l'interaction idéologique de l'icône populaire avec la politique va dans les deux sens : cette dernière est reflet de la réalité à l'intérieur de la diégèse, mais le mythe est utilisé à des fins politiques dans le réel. Le Président Obama s'en est prévalu également (cf. illustration page 409).

### 3.4.3. Les deux *Superman* (1978 et 2006)

Comme l'a mis en évidence Richard Reynolds<sup>555</sup> dans les années 1990, ou bien Umberto Eco<sup>556</sup> avant lui (concernant d'autres médias), le mythe superhéroïque est réinventé, au gré des décennies, pour refléter les opinions dominantes, les problèmes et les dilemmes de l'heure. Cette opinion est corroborée par Ndalianis dans un ouvrage plus récent : « as we might expect, superhero narratives seem to be inextricably linked to the realities of social and political life.<sup>557</sup> »

A n'en pas douter, les narrations superhéroïques puisent dans le réel et l'histoire au quotidien de l'Amérique. Cependant, les éléments politiques ou sociaux qui sont représentés à l'écran ou bien auxquels il est fait référence n'apparaissent généralement pas explicitement en tant que tels dans le discours filmique des superhéros, sinon de manière tout à fait oblique. Il n'y a que des relations implicites à tel ou tel événement du passé (on pensera en priorité, pour ce qui nous concerne, aux attentats du 11 Septembre 2001) grâce à des codes et dans des cadres de représentation qui sont propres au genre du superhéros. Plus la chose évoquée est traumatique, moins sa trace sera ouvertement palpable, comme si le trauma se fondait dans la construction narrative sans y être mentionné au premier degré. On ne voit par exemple dans aucun film de superhéros les Tours Jumelles du World Trade Center s'effondrer à l'écran<sup>558</sup>. En revanche on voit bien, dans *Spider-Man 3* (2007), le Sandman parcourir les rues de New-York sous la forme d'un nuage de sable qui rappelle nettement les fumées et décombres des images d'archives du 11 Septembre. Et les explosions et les effets pyrotechniques multiples de nombre de films de ce siècle prennent une dimension nouvelle après cette date. On se rappellera par exemple la bombe cousue dans l'abdomen d'un malfaiteur, et déclenchée à distance par un téléphone portable dans *The Dark Knight* (2008).

---

<sup>555</sup> REYNOLDS, Richard. *Super Heroes: a Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.

<sup>556</sup> ECO, Umberto. *De Superman au Surhomme*. Paris: Librairie Générale Française, 1995.

<sup>557</sup> NDALIANIS, Angela. « Do we need another hero? », in HASLEM, Wendy, NDALIANIS, Angela, et MACKIE, C.J. (Dir.). *Super/heroes: From Hercules to Superman*. Washington, DC: New Academia Publishing, LLC, page 2.

<sup>558</sup> A une exception près, *Superman Returns*, que nous aborderons dans ce chapitre.

Le film de superhéros reflète l'histoire, sans la rapporter ou la représenter en tant que telle. Pour paraphraser Bergson<sup>559</sup>, on pourrait parler de mémoire « habituelle » en ce qui concerne ce type de référence sous-textuelle, puisqu'elle est basée sur des éléments acquis, assimilés, auxquels on ne fait plus attention ; les événements réels de base, tels le 11 Septembre, étant une forme de mémoire « pure », à l'instar d'un souvenir, par exemple. La mémoire pure traumatique est donc comparable à une plaie béante ; la mémoire habituelle n'est que la cicatrice qui s'ensuivra.

Dans le cas des films de superhéros, étant donné que nous avons affaire bien souvent à la réécriture d'un mythe connu, une dimension supplémentaire est donnée par l'intertextualité, qui permet de comparer les différentes versions d'un mythe donné. Cette dimension est vraiment propre au genre superhéroïque. On constate effectivement que le *Batman* de 1989 est bien différent de celui de 2005 ou de 2008, de par sa représentation de la ville, de par la stature du superhéros, etc. Alors que *Superman* (1978) est très proche de *Superman Returns* (2006) par ses articulations narratives. Il devient alors intéressant de comparer ce qui a changé d'un texte à l'autre, et, pour ce qui est de notre analyse, de voir comment des éléments similaires présents d'un texte à un autre ont évolué.

D'emblée on s'aperçoit par exemple que les cinq versions cinématographiques de Batman n'entretiennent aucune relation mémorielle entre elles. A part les éléments de base (personnages, lieux, naissance du mythe) elles ne conservent pas de mémoire les unes des autres. *Superman Returns* (2006) en revanche, tout en réinventant le mythe fondateur fait ouvertement référence à la version de 1978, qui, rappelons-le, est la pierre d'angle du genre sur grand écran. A quelque trente années de distance *Superman Returns* se tourne respectueusement vers son aîné et lui rend des hommages appuyés en reprenant à la lettre près certaines des scènes qui ont fait son succès. Cette intertextualité est intéressante à analyser. Par exemple la scène du vol de Superman avec Lois Lane, qui est euphorique en 1978, devient nostalgique et triste en 2006. On le devine, cet envol est un prélude à la séparation de Superman et Lois Lane, alors que 1978 consacrait leur rapprochement amoureux. Ailleurs c'est un plan complet de l'ancêtre qui est cité dans le nouveau film, mais complètement détourné de son propos initial. Examinons le diptyque ci-dessous, et voyons comment la situation a évolué (voir aussi l'analyse de l'inconscient du superhéros moderne, au point 2.3.3).

---

<sup>559</sup> BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: Felix Alcan, Editeur, 1908.



Illustration 118 : Superman 1978-2006 : une constante dérive des signifiants habituels.

Nous constatons d'abord avec stupéfaction que le super méchant Lex Luthor (Kevin Spacey) a pris la place du patriarche Jor-El (Marlon Brando), ce qui est une erreur de casting singulière. Luthor lui-même s'en émeut, dans le dialogue qui suit :

Lex Luthor: [...] No, I don't want to be a god. I just want to bring fire to the people. And... I want my cut.<sup>560</sup>

Comment lui, le génie du mal, pourrait-il être un dieu, dépositaire des valeurs morales qui ont présidé à la naissance de Superman ? Est-ce à dire que l'esprit du mal est aujourd'hui l'inspirateur du superhéros, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre ? Auquel cas on assisterait bien à une dérive manifeste. Cela est à nouveau conforme à notre analyse, qui révèle en de multiples endroits le jeu de chaises musicales auquel s'adonnent nombre de personnages au sein des récits

---

<sup>560</sup> *Superman Returns* (2006).

superhéroïques modernes. Les archétypes ne sont plus où on les attend. Il y a glissement. Et en l'occurrence ce changement est pour le pire.

Ensuite, les couleurs ont changé (voir par ailleurs notre chapitre sur les couleurs superhéroïques, au point 2.2) : le blanc, symbole de pureté et de nobles idéaux, laissant la place à un brun de mauvais aloi, qui rappelle des matières moins nobles, sur les murs et les vêtements. Les fenêtres à l'arrière-plan sont des possibilités virtuelles multiples en 1978 ; elles ne sont que des ouvertures très réelles et en nombre réduit en 2006, gage d'un avenir limité. Enfin le cristal tenu par Marlon Brando est transparent comme savait l'être la Forteresse de Solitude au début des années 1980 ; elle est bien cette source phénoménale des pouvoirs de l'Homme de Fer. Lex Luthor, quant à lui, détient en 2006 une kryptonite sans éclat (comme sait l'être le billet vert au vingt-et-unième siècle) qu'il appelle son « feu » (citation ci-dessus), mais qui représente de quoi inhiber définitivement le superhéros. Ces deux images nous indiquent clairement quelle mauvaise passe a traversé le mythe de Superman de 1978 à 2006 : déplacement des rôles, déclasserement des valeurs de référence du superhéros, abaissement des valeurs morales.

Enfin, un dernier argument mérite d'être développé dans cette comparaison diachronique. Malgré la promesse faite à son père, Superman, en 1978, influe sur le cours de son propre récit en remontant le temps pour sauver Lois Lane du tremblement de terre qui l'engloutit. Il le fait en tournant tel un magicien autour du globe terrestre. Superman réécrit cette histoire-là, en 1978, et par le fait même réécrit l'Histoire tout entière. Ce qu'il ne saurait faire après le 11 Septembre 2001, car la catastrophe qu'il n'a pas su éviter était foncièrement inévitable.

#### **3.4.4. L'amnésie providentielle du superhéros**

Les constructions narratives de superhéros n'apparaissent au premier chef que quand il y a crise dans le monde des spectateurs. En d'autres termes, quand il y a relative félicité dans le monde réel, il y a moins de superhéros sur les écrans. Ou bien les films de superhéros ne font pas recette, comme ce fut le cas des trois dernières franchises de Superman dans les années 80, ou encore des dernières franchises de Batman à la fin des années 90. Inversement, une multiplicité de superhéros indiquerait sans conteste que la situation du monde réel est critique. La conclusion logique que l'on peut tirer de cette appréciation en ce qui concerne la période 2001-2012 est donc que le monde réel va mal, eu égard au nombre de productions sorties dans ce laps de temps. Il va même beaucoup plus mal entre 2004 et 2010, si l'on en juge au nombre de films de superhéros sortis dans cette seconde période. On irait donc ainsi chercher des réponses aux problèmes du jour et trouver



un soulagement cathartique relatif dans beaucoup d'imaginaires à la fois (voir tableau en fin de chapitre), sans pour autant les trouver.



Illustration 119 : Captain America combat en 1942 des Nazis au look néo-totalitaire dont la silhouette sombre rappelle celle de Batman, le super capitaliste.

Un autre facteur entre en ligne de compte à ce stade : le superhéros doit bien évidemment se montrer sous son meilleur jour, mettre en exergue ses vertus, et ne pas faire état de ses faiblesses, sinon la catharsis ne fonctionnera pas. Le film de superhéros est donc en essence une gigantesque brosse à reluire, pour ego surdimensionné en proie au doute. On ne peut en effet partir en quête de solutions virtuelles aux marasmes ambiants que si l'on n'utilise pour ce faire ses plus beaux atours. En conséquence, comme toujours dans l'histoire humaine, les textes des films de superhéros depuis leur origine n'ont cessé d'oublier ce qui fait mal pour se recentrer sur ce qui fait du bien, d'ignorer ses propres défauts pour se focaliser sur les qualités qui ont fait la gloire passée de la ville-nation. C'est une constante : le superhéros puise au plus profond de l'héroïsme américain, et ignore (sciemment) les facettes moins brillantes de l'histoire US. Et ceci est d'autant plus vrai que la crise est forte. Cette observation a une portée générale, qui dépasse évidemment le cadre de la seule superhéroïtude.

Les exemples de ce flashback à vocation de redressement narcissique sont nombreux. *Captain America - The First Avenger* (2011) se situe lors de la Deuxième Guerre mondiale, tout comme *X-Men - First Class* (2011), qui revient sur certains épisodes de la lutte contre le nazisme tout en concentrant son fil narratif principal sur le conflit cubain des années 60. Le prélude à *Transformers: Dark of the Moon* se déroule lors de la conquête spatiale des années 60. La narration du premier



*Superman* (1978) commence en fait en 1938. L'origine de la superpuissance se situe donc à une époque antérieure à la narration de 1978 ; la deuxième partie se déroule dans les années 1950 à 1960 dans le Midwest, et utilise comme toile de fond une Amérique rurale toute puissante ; et l'on arrive à l'époque diégétique contemporaine en ignorant des événements tels que la Guerre du Vietnam, le Watergate ou la crise iranienne, ou bien encore sur le plan social les mouvements des droits civiques, la *flower generation*, et d'autres événements marquants des années 1970.

Nous avons affaire à des repères « glorieux » clairement établis. On ne fait jamais référence par exemple au Vietnam ou à la Guerre Froide. Les deux marqueurs temporels les plus utilisés dans les récits de superhéros sont donc la Deuxième Guerre mondiale et les années 60, avant que le Président Kennedy, et surtout L.B. Johnson, n'enlissent l'Amérique dans la Guerre du Vietnam. Cette période de quelque vingt années est le véritable point d'ancrage mnémonique et la source de la superhéroïtude au cinéma. On pourrait presque dire que rien de glorieux ne s'est produit dans l'intervalle, entre les années 1960 et 2012. Nul doute que si de tels événements existaient, ils figureraient en bonne place dans le mythe du superhéros. Mais ce n'est pas le cas.

Jean Baudrillard parlait, en 1981, de vide des référents historiques :

[...] le grand traumatisme est cette agonie des référentiels forts, l'agonie du réel et du rationnel qui ouvre sur une ère de la simulation. Alors que tant de générations et singulièrement la dernière, ont vécu dans la foulée de l'histoire, dans la perspective, euphorique ou catastrophique, d'une révolution - aujourd'hui on a l'impression que l'histoire s'est retirée, laissant derrière elle une nébuleuse indifférente, traversée par des flux, mais vidée de ses références. C'est dans ce vide, que refluent les phantasmes d'une histoire passée, la panoplie des événements, des idéologies, des modes rétro - non plus tellement que les gens y croient ou y fondent encore quelque espoir, mais pour simplement ressusciter le temps où au moins il y avait de l'histoire, au moins il y avait de la violence (fût-elle fasciste) où au moins il y avait un enjeu de vie ou de mort. Tout est bon pour échapper à ce vide, à cette leucémie de l'histoire et du politique, à cette hémorragie des valeurs [...]<sup>561</sup>

L'homme de la fin du vingtième, et du début du vingt-et-unième siècle, remplit ce vide à l'aide d'un empilement, pêle-mêle, de certains événements de l'histoire, transformant cet amoncellement en un spectacle qui exerce une fascination sur le spectateur. Baudrillard qualifie cette nostalgie de fétichisme, sur la base des travaux de Freud :

Ainsi, l'histoire fétichisée sera de préférence celle immédiatement antérieure à notre ère « irréférentielle » ? D'où la prégnance du fascisme et de la guerre dans le rétro –

<sup>561</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981, page 70.

coïncidence, affinité pas du tout politique, il est naïf de conclure de l'évocation fasciste à un renouveau actuel du fascisme (c'est justement parce qu'on n'y est plus, parce qu'on est dans autre chose, qui est encore moins drôle, c'est pour cela que le fascisme peut redevenir fascinant dans sa cruauté filtrée, esthétisée par le rétro).<sup>562</sup>

Le film *X-Men Origins: Wolverine* (2009) nous donne justement l'illustration parfaite de ce fétichisme historico-culturel. Et il nous permet d'en moduler la signification.

### 3.4.5. Arrêt sur images : *X-Men Origins: Wolverine* (2009)

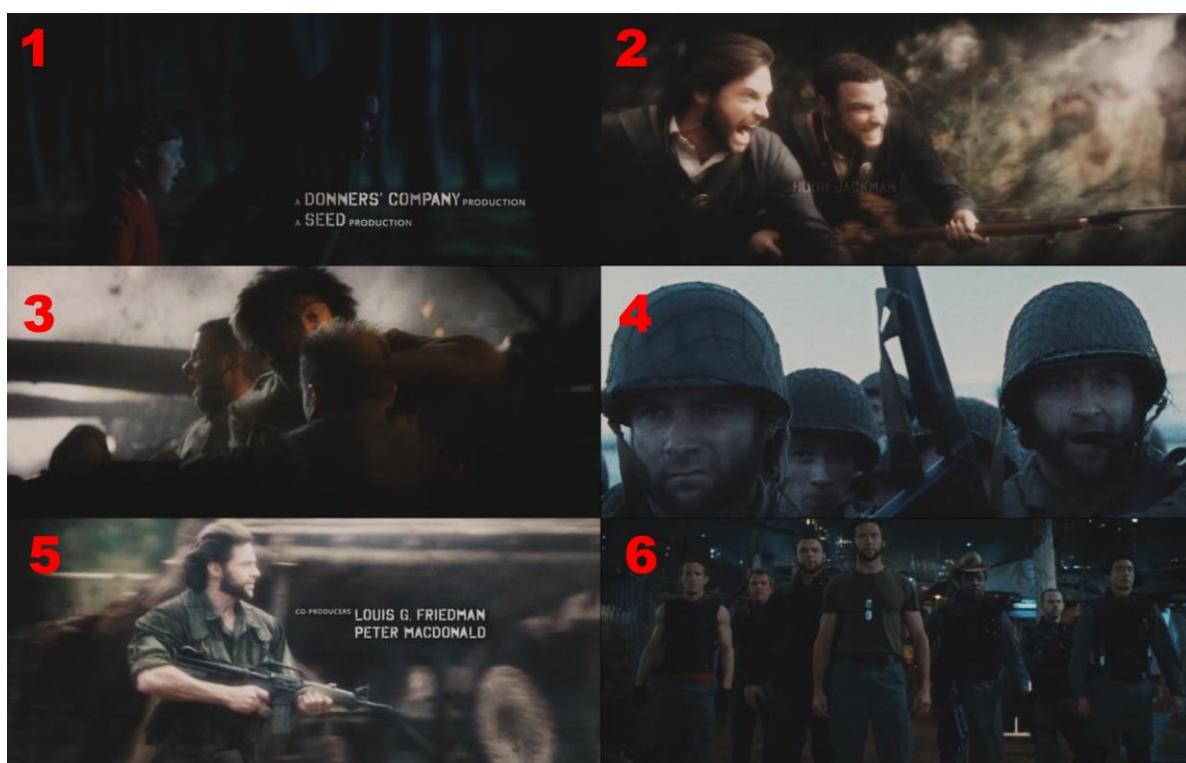


Illustration 120 : Arrêt sur quelques images du générique de *X-Men Origins: Wolverine* (2009)

Le générique de début de *X-Men Origins: Wolverine* (2009) opère un retour à un semblant d'historicité, qui efface le sentiment de « présent perpétuel » évoqué par Deleuze ou Jameson, et resitue le superhéros dans l'époque de la sortie du film. Les « Origines » du titre font question. La narration ne se penche pas vraiment sur les origines du mythe des *X-Men*, mais tend plutôt vers une redéfinition (et une critique implicite) d'une certaine forme d'héroïsme masculin à travers le

<sup>562</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981, page 71.

personnage de Logan (Wolverine), dont le destin se sépare de celui de son frère mutant Victor Creed (Sabretooth). Ce point de vue corrobore les observations faites précédemment à propos de l'évolution du féminisme et des minorités dans les films superhéroïques, en réaction contre le modèle patriarcal (voir notamment le point 1.3.10). Comme souvent dans le cinéma superhéroïque des années 2000 il est ici question de filiation et de la difficulté de trouver sa place dans une continuité historique. Le générique que nous allons passer en revue cible justement ce dilemme.

Le film débute en 1845, dans les territoires du Grand-Nord canadien. Un prologue rapide voit les deux demi-frères Victor Creed (interprété par Liev Schreiber) et James Howlett-Logan (Hugh Jackman) tuer par erreur leur géniteur, lequel vient d'assassiner leur père adoptif, un édile, sous les yeux de la mère de James Logan (le futur Wolverine). L'affaire est compliquée, voire confuse. Le film tout entier est placé sous le signe de cette dualité : deux pères (l'un plébéien, l'autre fortuné), deux frères (du même père, mais élevés dans deux contextes sociopolitiques opposés, point que nous n'approfondirons pas ici), deux destins et deux choix de vie qui débudent cependant de la même manière, comme l'illustre le montage ci-dessus. Le superhéros Wolverine/Logan est notre guide pour démêler l'ensemble des contradictions qui traversent ce texte filmique.

Dans un premier temps les deux jeunes frères sont unis comme les doigts de la main. Le début du générique les voit s'enfuir ensemble dans la forêt (image 1). Adultes ils sont devenus des guerriers accomplis, qui traversent l'histoire américaine et les guerres en deux plans sensiblement similaires, l'un de face, l'autre en travelling de la gauche vers la droite: la Guerre de Sécession (image 2) ; la Première Guerre mondiale (image 3), puis la Deuxième (image 4). Le travelling gauche-droite donne une impression de continuité, comme si le même type de héros restait inchangé à trois époques distinctes. Une douzaine de plans de scènes d'action complètent chaque étage de narration : de vrais faits d'armes qui apportent malgré tout une dimension surréelle au récit, car les frères sont à l'épreuve des balles et boulets qui leur sont adressés. Ils sont immortels. Qui plus est, Victor Creed fait montre de capacités surhumaines, se lançant à l'assaut d'un bunker allemand toutes griffes dehors, dans la posture et avec l'agilité d'un loup.

Quand on aborde la Guerre du Vietnam les frères ne combattent plus côte à côte (image 5), même s'ils sont foncièrement du même bord. Les plans suivants s'attardent sur une action militaire dans la campagne indochinoise, et sur un épisode de sauvagerie animale (suivie d'un viol suggéré) de la part de Victor Creed, cependant toujours défendu par Logan, envers et contre tout. Les deux frères sont passés par les armes pour mutinerie. « Réveille-moi quand ce sera terminé » dit cyniquement Creed à son frère. Le titre du film est alors asséné sur l'écran dans un bruit assourdissant qui répond à la fusillade du peloton d'exécution, soulignant le caractère éminemment conflictuel de cet

épisode. A partir de là les relations entre les deux frères ne seront plus vraiment pareilles, l'un devenant le versant négatif de l'autre.

Le film commence alors vraiment, et toujours sur les traces de la défaite au Vietnam. Les frères reçoivent en prison la visite du Major William Stryker, qui ne s'étonne pas de les voir encore vivants, les décrit comme « spéciaux » et leur propose de servir leur pays. Stryker est un archétype récurrent dans le cinéma américain. Ce personnage affiche le même cynisme que le Lieutenant-Colonel Bill Kilgore (Robert Duvall) dans *Apocalypse Now* (1979), ou que le Colonel Miles Quaritch (Stephen Lang) dans *Avatar* (2009). Il est le militaire qui met en avant les intérêts de son pays sans jamais questionner les motivations qui le poussent à agir. Il rappelle le personnage du Sergent John M. Stryker (interprété par John Wayne) dans *Sands of Iwo Jima* (1949), et la silhouette d'un héros à l'ancienne, désormais caduc. L'arrière-plan de l'illustration ci-dessous rappelle celle du film *Flags Of Our Fathers*, de Clint Eastwood (cf. page 276).

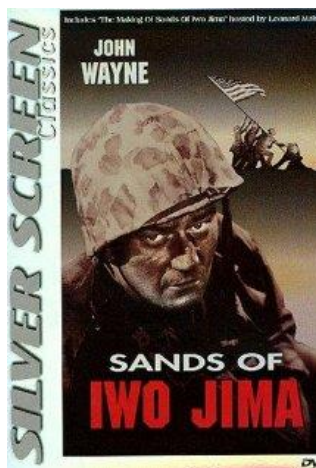


Illustration 121 : *Sands of Iwo Jima* (1949). Un Stryker peut en cacher un autre.

Une courte mission en Afrique entraîne les deux frères à la recherche d'un mystérieux cristal noir<sup>563</sup> au sein d'un commando multiethnique de mutants dégénérés (image 6), lesquels massacrent des dizaines de villageois nigériens sous les yeux révoltés de James Logan/Wolverine. Dès lors ce dernier prend du recul vis-à-vis de Stryker et de son frère, abandonne l'armée et devient bûcheron, trouvant refuge dans une forêt située dans les Rocheuses canadiennes, semblable à celle du début du film. Cette rupture est hautement symbolique. Logan opère un retour aux sources de son héroïsme, démarré un siècle et demi plus tôt. Il refuse la sauvagerie de l'époque actuelle, laquelle perd au passage son caractère historique. Mais l'expédition au Nigéria a tout de même un parfum

---

<sup>563</sup> Stryker refuse les diamants blancs que lui tend un mafieux local. Voir aussi le chapitre sur les couleurs.

lointain de guerre en Irak, qu'il rappelle de manière allégorique. James Logan devient *de facto* un déserteur dans un conflit inique.

*X-Men Origins: Wolverine* (2009) se présente donc implicitement comme une critique de la politique (intérieure autant qu'étrangère) des Etats-Unis. L'historicité du générique offre une vision contrastée entre la voie à suivre (réelle) et celle à éviter (fictive), développant ainsi le concept d'une histoire bâtie sur une mémoire sélective de l'Histoire (avec un grand « H »). Comme le dit le personnage d'Abraham Lincoln dans l'ouverture du film *Abraham Lincoln Vampire Hunter*<sup>564</sup> (2012), « History prefers legends to men. It prefers nobility to brutality, soaring speeches to quiet deeds.<sup>565</sup> » Cette citation rejoint ce que nous argumentions au chapitre précédent, à propos de la dichotomie surhomme/drone. Logan est la figure noble du superhéros ; son frère en est la face brutale. Ce texte oppose donc deux conceptions diamétralement opposées de l'héroïsme, à travers l'affrontement des deux frères ennemis Logan et Creed, ce dernier étant resté le suppôt de l'administration Bush. Le superhéros central, quant à lui, en est devenu le détracteur.

### 3.4.6. Bush et l'Axe du Mal

Cette perte de mémoire historique n'a au fond rien d'exceptionnel si l'on se réfère à la rhétorique de George W. Bush après le 11 Septembre 2001, qui, dans le cadre de la guerre contre la terreur, invitait l'Amérique à combattre l'Axe du Mal<sup>566</sup>, un concept hérité de la Deuxième Guerre mondiale, époque après laquelle l'Amérique était la première puissance mondiale. Rien de bien neuf, donc. On mesurera au passage l'ambiguïté de cette déclaration du Président américain faite au début de 2002<sup>567</sup>, lequel préfère définir son action politique en utilisant pour se définir une formule *a contrario* (en négatif en quelque sorte), et donc définir ses ennemis, en l'occurrence l'Iran, l'Irak et

---

<sup>564</sup> *Abraham Lincoln Vampire Hunter* (2012) est un film (hollywoodien) mineur du Kazakhstanaï Timur Bekmambetov, auteur des remarquables productions fantastiques (et russes) *Night Watch* (2004), et *Day Watch* (2006), mais également du film superhéroïque *Wanted* (2008), l'histoire du fils d'un superassassin institutionnel qui remet finalement en question l'organisation étatique qui l'emploie.

<sup>565</sup> Une citation mémorable dans un film qui l'est moins, et qui constitue un lointain écho du « When the legend becomes fact, print the legend. » du grand classique *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962).

<sup>566</sup> BUSH, George W. « State of the Union Address » , *Archives de la Maison Blanche*, 29 Janvier 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2002/01/print/20020129-11.html>.

<sup>567</sup> BUSH, George W. « State of the Union Address » , *Archives de la Maison Blanche*, 29 Janvier 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2002/01/print/20020129-11.html>.

la Corée du Nord<sup>568</sup> avant soi-même. En stigmatisant de la sorte ses ennemis, il s'associe dialectiquement à eux. Et la connotation *Bush/Axis-of-Evil*, au-delà des extrêmes qu'elle oppose (le bien et le mal), donne par le fait même la coloration négative des actions qu'il va entreprendre par la suite.

On peut s'interroger à ce stade, et se demander si le premier *Superman* ne se situe pas à une époque où la superpuissance américaine a amorcé son déclin, ou bien où elle se met à douter fortement ? Ce film résume en effet (avec ces trois époques de narration) l'accession à la superpuissance, une acmé nostalgique, et ce qui pourrait ressembler au début de la chute. C'est beaucoup. Superman adulte intervient-il au moment où il est déjà trop tard ? N'interprète-t-il pas en effet un rôle écrit pour lui quelques années plus tôt ?

De fait, nous pouvons prolonger la réflexion de Reynolds, et aller plus loin dans cette analyse du traumatisme en tant qu'élément déclencheur, voire fondateur, du mythe superhéroïque au cinéma, et admettre que l'émergence des superhéros sur grand écran se produit suite à une période peu glorieuse de l'histoire de référence. C'était nul doute le cas en 1978, lors de la naissance du genre, date à laquelle l'opinion américaine avait encore en mémoire la chute de Saïgon (1975) ou la démission de Richard Nixon (1974). C'est dire que les premières versions du scénario du *Superman* originel ont été écrites dans une période où le moral de l'Américain moyen ne pouvait être à son meilleur. Mais on notera également que cela a laissé suffisamment de temps pour que le traumatisme de ces événements devienne cicatrice. Pour reprendre quelques lignes de Sharon Packer, les superhéros n'interviennent jamais à chaud, mais après l'incident traumatique quel qu'il soit :

Superheroes turn traumatic events into positive experiences (even if they retain scars). Superhero stories begin after the trauma, not during the trauma. They do not reenact the trauma in an attempt to achieve catharsis (which is a term Freud borrowed from Greek theater). They just act.<sup>569</sup>

Si l'on suit la deuxième partie de ce raisonnement, l'événement traumatique n'est pas rappelé *per se* dans la construction narrative. La faiblesse, quelle qu'elle soit, se voit parée d'une cape d'invisibilité, frappée d'une amnésie salutaire. Ou bien son signe est déplacé et se manifeste sous

---

<sup>568</sup> Comme suppôt du terrorisme et producteur d'armes de destruction massive.

<sup>569</sup> PACKER, Sharon. *Superheroes and Superegos: Analyzing the Minds Behind the Masks*. Santa Barbara: Praeger/ABC-CLIO, 2010, page 10.

une autre forme, tel un souvenir lancinant maladivement répété en dehors de son contexte central, comme le fait valoir Martin Fradley à propos du 11 Septembre :

It remains American film-industry lore that audiences generally do not want their entertainment to be troubled by the intrusion of politics, yet it is in the big-budget CGI universe of fantasy blockbusters that 9/11 and its aftermath explosively return like Sigmund Freud's restless repressed. It is therefore easy to understand the compulsive semiotic reimaginings of contemporary fantasy cinema as a collective response to trauma, a ceaselessly displaced process of (mis)remembering, repeating, and working through.<sup>570</sup>

Le trauma dérangeant est rayé de la mémoire consciente, et il réapparaît, plus distrayant, ailleurs. Le superhéros est là pour agir, et son rôle cathartique numéro un, dès sa première apparition sur l'écran, est de calmer cette angoisse ontologique fondamentale, et de rappeler au spectateur à quel point il est fort, voire invincible. C'est pourquoi la majorité des films de superhéros d'avant 2001 commencent par un sauvetage *in extremis*, lors d'un accident où tout espoir semble perdu, ou bien lors d'un hold-up où des malfaiteurs voient leurs visées contrecarrées par le justicier masqué. On se rappellera sa propre expérience dans une salle de cinéma : la réaction des spectateurs lors de tels prologues est immédiate. Elle est généralement constituée d'un profond soulagement ponctué par un sourire amusé, voire un rire libérateur. Nous sommes saufs. Quelqu'un veille. Cette entrée en matière constitue également un hommage nostalgique aux *comics* et récits d'un autre âge, où la lutte contre le crime était le texte principal du récit. Ici, cette lutte n'est généralement que prétexte, au sens où elle sert d'alibi au conte lui-même, et où elle précède le texte véritable du récit superhéroïque, qui est une réflexion sur le rôle et les responsabilités de la première puissance du monde et les rapports de l'homme à la richesse (cf. point 2.3.3). Ce texte premier est, par le fait même, sous-textualisé.

### 3.4.7. Le Joker (2008) et la fin de la fin de l'histoire

Alors qu'en est-il de ce premier schéma après 2001 ? La réponse la plus flagrante nous est donnée par *The Dark Knight* (2008). Ce film commence par un hold-up, qui, contre toute attente<sup>571</sup>, est réussi. En d'autres termes aucun super vengeur ne vient empêcher le vol d'avoir lieu. Pire encore :

---

<sup>570</sup> FRADLEY, Martin. « What Do You Believe In? Film Scholarship and the Cultural Politics of the Dark Knight Franchise », in *Film Quarterly*, Vol. 66, No.3 (Spring 2013), page 2.

<sup>571</sup> La formule habituelle est que le superhéros intervient le plus souvent pour déjouer les visées délictueuses exposées dans le prélude.

Le Joker efface toute trace de son passage. Dans un scénario de cauchemar chacun des participants au crime est méthodiquement éliminé par son suivant aussitôt son rôle dans l'affaire terminé. Le crime reste impuni. Et le rite habituel, tant de fois renouvelé, d'une première intervention gratuite du superhéros est malmené, dans un récit qui fait la part belle au super méchant. C'était déjà le cas dans le diptyque Brando/Spacey au début de ce chapitre, rappelons-le. Une part si belle, en l'occurrence, qu'on va jusqu'à donner l'Oscar<sup>572</sup> du meilleur rôle à l'acteur qui a interprété le rôle, ce qui est particulièrement significatif en la matière, et constitue en soi un nouveau glissement des valeurs de référence du récit superhéroïque. Il n'est après tout qu'un second rôle, qui vole la vedette à cette star qu'est le superhéros. Jamais un rôle de superméchant (ni de superhéros, d'ailleurs) n'avait été récompensé de la sorte précédemment. Tout concourt à faire du Joker un être d'exception. Pour en revenir au récit lui-même, on constate effectivement que nous avons affaire à un malfaiteur d'une puissance virtuelle manifestement bien supérieure à celle des autres films de la veine superhéroïque. La lutte risque d'être plus âpre qu'à l'accoutumée. L'angoisse reste présente à l'esprit du spectateur, qui, de fait, n'est pas rassuré comme il est habituellement censé l'être.

Il est évidemment facile de voir dans ce crime impuni une représentation allégorique du 11 Septembre 2001 et de Ben Laden courant toujours dans les couloirs du monde quelque huit années après les faits. C'est effectivement l'une des interprétations possibles. Mais ce n'est pas la seule. Hassler-Forest<sup>573</sup> voit dans cette construction narrative initiale une victoire (à la Pyrrhus) du néolibéralisme, qui met le capitalisme hérité de Ford à genoux. C'est une interprétation des plus séduisantes, d'autant que la scène initiale de *The Dark Knight* se déroule dans une banque. Hassler-Forest estime, par exemple, que la façon dont le Joker fait éliminer ses comparses un à un est une allégorie des gains à court terme réalisés par les milieux financiers au vingt-et-unième siècle. Cette financiarisation n'a à aucun moment le bien-être des individus en tête. Les intervenants s'autodétruisent comme des cellules malignes s'autophagocytant, ou des sociétés indélicates s'absorbant les unes les autres dans une danse infernale de croissance externe. Elle n'a pas non plus de plan visible en ce qui concerne l'économie elle-même. Elle n'est qu'appât du gain sans visée constructive ultime. Selon Hassler-Forest, ce que mettrait en scène *The Dark Knight* est par conséquent la fin du capitalisme, ce à quoi nous souscrivons (voir aussi point 3.2.13).

Le titre de ce point 3.4.7 est un emprunt (détourné) à Francis Fukuyama, et à son concept de « fin

---

<sup>572</sup> Heath Ledger a remporté à titre posthume quelque trente récompenses pour son interprétation, y compris l'Oscar, le SAG, le BAFTA, et le Golden Globe.

<sup>573</sup> HASSLER-FOREST, Dan. *Capitalist Superheroes : Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Ropley: Zero Books, 2012. Voir le chapitre 3.



de l'histoire», une vue optimiste qui considérait la victoire de la démocratie libérale comme complète dans les années 1990<sup>574</sup>. La financiarisation, scorie dévastatrice du néolibéralisme, met à mal cette conception benoîtement optimiste. *The Dark Knight* (2008) est la meilleure illustration de cette fin de la « fin de l'histoire», un fantasme qui voudrait reléguer la démocratie libérale omnipotente aux oubliettes des idéaux déçus. Fukuyama pense sagement que les catastrophes traversées par la démocratie libérale, qu'il s'agisse du 11 Septembre ou de la crise économique de 2007, ne sont que des péripéties avant l'ultime étape, cette fin du monde qu'il pronostique, par l'avènement d'un dernier et unique système politique. En attendant cette issue, la dématérialisation tous azimuts bouscule le cadre sociétal hérité du siècle dernier, et précipite l'homme dans une ère posthumaine.



Illustration 122 : Le Joker (Heath Ledger) brûle la monnaie-référence, dynamitant symboliquement le fordisme.

Plus tard dans le même film, le Joker stigmatise la dématérialisation des échanges commerciaux en mettant le feu à un immense tas de billets verts (illustration ci-dessus), comme si l'économie (américaine, mondiale) ne représentait désormais plus rien de tangible, ou rien de plus que quelques volutes de fumée.

Le slogan qui figure en tête de l'affiche américaine du film (ci-dessous, page 349) annonce la

---

<sup>574</sup> FUKUYAMA, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 2006. Lire notamment le chapitre 4, pages 39 et suivantes. Fukuyama n'est pas le premier à utiliser cette formule de la « fin de l'histoire ». D'autres philosophes, et notamment Georg Wilhelm Friedrich Hegel et Alexandre Kojève, ont développé une théorie de ce nom. En revanche, ce qui est novateur chez Fukuyama, c'est la théorie qu'il développe en parallèle, celle du « dernier homme », qui ravive et étend le principe aristotélicien de l'*isothymia*.

nouvelle donne mondiale : « Bienvenue dans un monde sans règles », un avertissement renvoyant implicitement à l'absence de régulations des marchés financiers prônée successivement, et sans distinction de clan politique, par les Présidents Reagan, Clinton et Bush, ainsi que le démontre le film *Too Big To Fail*<sup>575</sup> (2011). Soit donc une période qui couvre le spectre entier du genre cinématographique appelé *superhero*, qui est tout entière une période de dérégulation, une absence de règles et de repères fiables<sup>576</sup>. Cette observation prend toute sa mesure si l'on considère l'allusion suivante du Président Bush dans ce même discours de 2002 concernant la guerre au terrorisme :

My budget supports three great goals for America: We will win this war; we'll protect our homeland; and we will revive our economy. .../... We'll prevail in the war, and we will defeat this recession.<sup>577</sup>

Qu'avait donc à voir l'économie, et la sécurité économique du pays, dans la Guerre contre le Terrorisme ? En associant l'un et l'autre Bush développe une rhétorique destinée à manipuler l'opinion publique pour faire approuver son budget 2002. Il pointe du doigt (consciemment ou inconsciemment), le véritable ennemi de l'Amérique, un ennemi sournois qui s'appelle l'économie. Après tout, les attentats du 11 Septembre 2001 ont visé des symboles économiques de la suprématie américaine, avant tout autre objectif politique ou militaire. Les attentats contre le Pentagone et la Maison Blanche sont arrivés, chronologiquement, en second, et n'ont pas atteint les objectifs visés par Al-Qaïda. La guerre menée par Bush est aussi une guerre économique contre la récession, comme le dit clairement son discours de 2002.

Le Joker de 2008 serait donc un instrument du chaos (économique ou autre), mais pas nécessairement son initiateur. Il n'a rien à voir avec la bille de clown de Jack Nicholson en 1989,

---

<sup>575</sup> Film TV de Curtis Hanson, HBO, 2011 : une chronique de la crise financière de 2008, et de ses origines. Ce film met en scène des personnalités connues du monde de l'économie, tels Henry Paulson (interprété par William Hurt), Ben Bernanke (Paul Giamatti), ou bien Warren Buffett (Edward Asner).

<sup>576</sup> Voir aussi chapitre sur les code couleurs, au point 2.2.7.

<sup>577</sup> BUSH, George W. » State of the Union Address », *Archives de la Maison Blanche*, 29 Janvier 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html> . Plus loin dans le même discours : « Once we have funded our national security and our homeland security, the final great priority of my budget is economic security for the American people. (Applause.) To achieve these great national objectives -- to win the war, protect the homeland, and revitalize our economy -- our budget will run a deficit that will be small and short-term, so long as Congress restrains spending and acts in a fiscally responsible manner. (Applause.) We have clear priorities and we must act at home with the same purpose and resolve we have shown overseas: We'll prevail in the war, and we will defeat this recession. »

lequel pouvait difficilement être pris au sérieux malgré ses tendances à l’homicide. Le Joker du premier *Batman* (1989) ne cherchait en aucun cas à ébranler les fondements de la société, car il usait et abusait des plaisirs terrestres que procurait son argent mal gagné. La version du même personnage remise à jour dans *The Dark Knight* (2008) porte un maquillage quasiment identique, mais ses menées délictueuses, qui paraissent erratiques et sans motivation structurée (à l’aune de ses souvenirs personnels constamment recréés<sup>578</sup>), menacent l’existence même du système sur lequel notre civilisation occidentale est bâtie.



Illustration 123 : Plus aucune règle ? Mais alors qui, au final, détruit la façade du gratte-ciel à l'arrière-plan ? La marchandisation outrancière du chevron ? L'Amérique elle-même ?

Le Joker fait réellement peur. Qui plus est, il force Batman à se départir de son calme, et l’entraîne à sa suite sur les voies sombres de la dérégulation, prêt à tout, comme le lui ordonne l’oukase présidentielle, « d’assurer la sécurité de la nation ». Car, que fait Batman quand il a recours à la torture pour faire parler son suspect ? Il ne suit pas les règles en vigueur ; il les transgresse. Il « passe la ligne » :

Bruce Wayne: Targeting me won't get their money back. I knew the mob wouldn't go down without a fight, but this is different. They crossed the line.  
Alfred Pennyworth: You crossed the line first, sir. You squeezed them, you hammered them to the point of desperation. And in their desperation, they turned to a man they

<sup>578</sup> Le Joker donne plusieurs explications totalement contradictoires de l’origine de sa cicatrice à la lèvre.

didn't fully understand.<sup>579</sup>

Ce phénomène est à l'ordre du jour de nombreux films dans la période 2004-2012. La transgression fascine, comme nous l'avons vu à propos de l'omniprésent Mr. Smith, et surtout dans des films qui mettent en scène des personnages réels. Qu'il s'agisse de Nixon dans *Nixon vs. Frost* (2008), ou bien de George W. Bush dans *W*<sup>580</sup>. George Bush Junior ne cesse de naviguer sur la ligne qui sépare un comportement acceptable d'un comportement délictueux. Tout comme le fait J. Edgar Hoover dans le film de Clint Eastwood *J Edgar* (2012) dont le slogan commercial est aussi « Bend The Rules ». Il y a à partir de 2004 un jeu subtil des protagonistes avec les règles de l'ordre social, politique, moral, culturel, et les multiples manières de s'en libérer. Mais un mépris de la règle peut être fatal au superhéros. Pour paraphraser Baudrillard, qui ne respecte pas la loi, devient hors-la-loi ; qui ne respecte pas la règle se met hors-jeu. En franchissant la ligne invisible qui a toujours existé entre le superhéros et le super ennemi qui le complète, le superhéros perd encore de sa superhéroïtude, et touche le mal au plus près.

La frontière entre le superhéros et le super méchant devient dès lors de plus en plus ténue, comme nous l'avons vu par ailleurs au point 2.5.9. Et *The Dark Knight* (2008) est l'illustration la plus marquante de ce dilemme. Une image valant mille mots, nous avons choisi, comme à notre habitude, de représenter ci-dessous les courants d'expansion et de répression (cf. notre prisme freudien, développé au point 2.3.3 et suivants) qui agitent les deux discours narratifs. En 1989, Batman et le Joker sont de taille égale, et situés de part et d'autre de cette ligne imaginaire qui les sépare encore, dans une situation idéale, parce qu'elle est sans ambiguïté. La ligne de démarcation est un point d'équilibre facile à atteindre. Repousser le Joker jusque dans ses retranchements, de l'autre côté de la ligne, ne représente pas un effort colossal.

En 2008, les ambiguïtés sont nombreuses. Le Joker est plus important et plus destructeur qu'il ne l'a jamais été. Dans *The Dark Knight*, il phagocyte tous les ennemis traditionnels de Batman, pour les résumer tous. La crise est aiguë, et inégale.

---

<sup>579</sup> *The Dark Knight* (2008).

<sup>580</sup> STONE, Oliver. *W. [l'improbable président]* (2008). Bush Junior (Josh Brolin) se fait rabrouer à plusieurs reprises par son père pour une bagarre dans un bar, pour avoir quitté son travail, pour un mariage à la va-vite, pour ses excès alcooliques, etc.

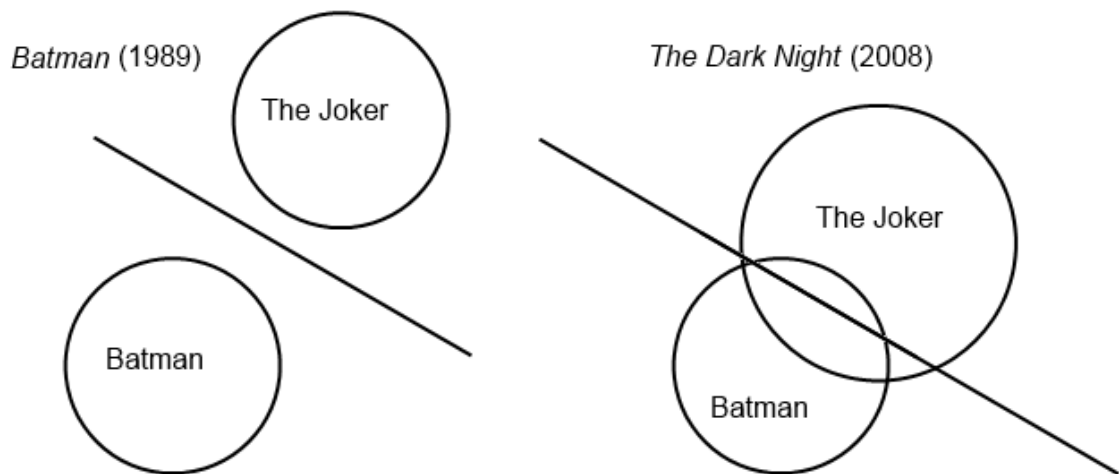


Illustration 124 : Sphères d'expansion/répression et ligne de démarcation entre isothermie et mégalothymie, de Batman et du Joker, en 1989 et 2008.

Dans ce texte, Batman fait fi de tous les préceptes moraux qui l'ont guidé jusque-là, allant même jusqu'à torturer le Joker. Il a perdu ses repères ; il oublie qui il est lui-même, laissant des *copycats*, Harvey Dent en tête, se faire passer pour lui ; Il va jusqu'à oublier quelle était sa motivation initiale ; Il a perdu la mémoire. Batman n'est d'ailleurs pas le seul dans ce cas, comme en témoigne cet échange tiré de *Hancock* (2008) :

Hancock: Guess I was a regular guy before and when I woke up, I was changed. Uh, and the hospital nurse tried to put a needle in my arm and it just broke against my skin. And then my skull healed, in, like in an hour. The doctors were astounded and, uh, they wanted to know my story. Just like you. But, uh, I couldn't tell 'em. I don't know who I am.  
 Mary Embrey: Amnesia. You know, the blow to the head.  
 Hancock: Yeah, well, that's what they figure.  
 Ray Embrey: You don't remember anything?  
 Hancock: No. Only thing I had in my pocket was bubble-gum, two movie tickets. Boris Karloff. Uh, Frankenstein. Uh... But no ID, nothing. I went to sign out. The, uh, nurse asked me for my John Hancock. And, uh... I actually thought that's who I was.

Le panorama des films des 2001 à 2012 offre d'autres exemples de héros amnésiques. Hancock<sup>581</sup> a oublié qui il était, et oublié la relation intime qui le lie à la femme de son publiciste, immortelle

<sup>581</sup> Le nom fait-il référence à John Hancock, président du second Congrès continental, signataire de la Déclaration d'indépendance des États-Unis, ou bien encore le USS Hancock, dernier navire américain à avoir quitté le Vietnam (comme le montrent tant d'images d'archives sur l'évacuation de Saïgon) le 30 avril 1975 ? Quelle référence l'amnésie de Hancock couvre-t-elle ?

comme lui.<sup>582</sup> La franchise des *Jason Bourne*<sup>583</sup> est elle-même basée sur un protagoniste qui a perdu la mémoire, et qui se révélera être un assassin à la solde de la CIA. L'amnésie est une maladie, mais aussi un système de protection de l'esprit, qui intervient souvent quand la réalité est trop difficile à supporter.

### 3.4.8. *Superman Returns* (2006) et la découverte du monde

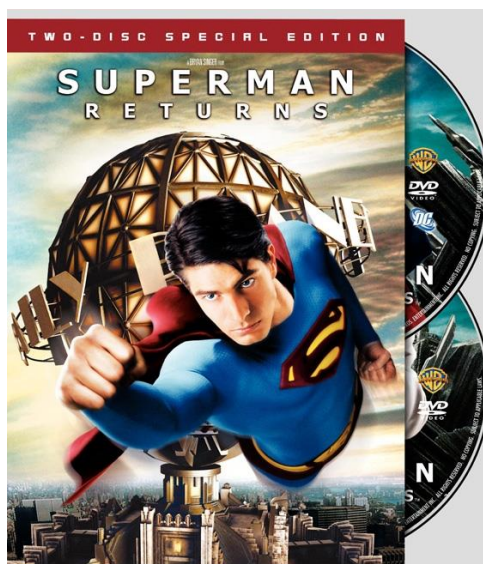


Illustration 125 : Contrôler ou ne pas contrôler le monde (ou bien sa représentation écrite) ? Telle est la question... (couverture du DVD de *Superman Returns* (2006))

*Superman Returns* (2006) donne la représentation d'un superhéros à l'opposé de celui que nous venons d'évoquer, et notamment en ce qui concerne la mémoire des affaires du monde. Dans ce film Superman revient sur Terre après de nombreuses années d'absence. Il découvre par le biais d'archives télévisuelles certains des épisodes qui ont secoué le monde depuis son départ, et qu'il n'a donc pas vécus en direct. La mémoire est en quelque sorte rendue au superhéros. Lesdits événements concernent par exemple la chute du Mur de Berlin (1989) ou bien les attentats du 11 Septembre 2001. Il s'agit d'une chose tout à fait exceptionnelle : pour la première fois des éléments de la mémoire pure de l'homme, des moments de l'histoire réelle, apparaissent explicitement dans l'univers superhéroïque. Partout ailleurs, les bulletins d'actualité sont légion dans les films de

---

<sup>582</sup> Mary Embrey: « We broke up decades ago. Long before you were born. He just can't remember ». *Hancock* (2008).

<sup>583</sup> *The Bourne Identity* (2002), *The Bourne Supremacy* (2004), *The Bourne Ultimatum* (2007) et *The Bourne Legacy* (2012). Le protagoniste du quatrième film s'appelle Aaron Cross, et non plus Jason Bourne.

superhéros (sans qu'il soit besoin de donner des exemples à l'appui de cette assertion). Mais ils concernent uniquement des faits intradiégétiques, et jamais des choses se produisant dans le réel du spectateur. L'hyperréel est ici terrassé par le réel.

Cela a pour effet immédiat de placer le superhéros au même niveau que l'individu ordinaire. Il est plus proche de nous, et donc plus facile à comprendre, évidemment. Mais qu'en est-il de son super monde, et de tous les superlatifs qui accompagnent ses exploits ? Quelle différence fondamentale peut-il y avoir entre Superman et moi-même si nous regardons le même journal télévisé ? Le monde superhéroïque cesse alors d'être représentation imaginaire pour se transformer en un simple reflet de la réalité. Voilà donc une nouvelle illustration de la dichotomie post-11 Septembre, Superman-Everyman qu'on rencontre ailleurs. Mais ce n'est pas tout. Cette apparition soudaine du réel dans l'imaginaire entraîne une révision des relations du superhéros au monde.

On se rappellera avec une certaine émotion la séquence de *Superman III* (1983) dans laquelle un pauvre vendeur de souvenirs de Pise piétine ses statuettes car (le mauvais) Superman vient de redresser la Tour Penchée en arrière-plan. L'humour très britannique de Richard Lester (le réalisateur) n'excuse pas tout. A la fin du film, dans un même élan naïf et xénophobe, (le bon) Superman se fait « pencheur » de Tour, et le pauvre vendeur mange à nouveau son chapeau, prononçant des borborygmes qui sont censés être de l'italien (illustration ci-dessous). Quelques instants plus tard Superman atterrit sur la Place Rouge, face au Mausolée de Lénine, en plein défilé militaire, et sauve les Politburo au grand complet d'un missile prêt à exploser. Les dignitaires l'applaudissent à tout rompre. Toute la conception du superhéros américain pré-11 Septembre se trouve contenue dans ces deux scènes. Elle est faite de cette haute idée d'une destinée manifeste (*Manifest Destiny*<sup>584</sup>) qui a conduit si longtemps l'Amérique à répandre la bonne parole de la démocratie à travers le monde, mais faite aussi d'infantilisme et de lamentables préjugés, et d'une méconnaissance quasi-absolue du monde à l'extérieur des USA.

Vingt-trois ans plus tard, comme nous l'avons plus haut, Superman découvre le monde qu'il a oublié au travers d'images d'actualité dont le texte est en anglais, en allemand, en français. Il s'agit donc d'une discrète prise de conscience du monde environnant. C'est un progrès manifeste. Le superhéros ne méprise plus le monde, même s'il le découvre un peu tard. Il délaisse les stéréotypes.

---

<sup>584</sup> Cette expression est attribuée au journaliste new-yorkais John O'Sullivan, et aurait été utilisée pour la première fois suite à l'annexion du Texas en 1845. Comme le concept de *Frontier*, ce « destin manifeste » s'est naturellement étendu au continent tout entier, puis à la planète elle-même.





Illustration 126 : En 1983 Superman (dans le ciel à gauche) bouleverse l'équilibre d'une Italie de carton-pâte avec le même mépris qu'un boeing se précipitant sur une tour jumelle.

Le symbole du globe est omniprésent dans le mythe de Superman, qu'il s'agisse du globe terrestre lui-même, comme dans l'exemple ci-dessus, ou bien de celui qui trône sur l'immeuble du *Daily Planet*<sup>585</sup>. La même interprétation métaphorique vaut dans les deux cas, pour le journaliste comme pour le surhomme, pour l'homme comme pour son double fantasmatique : il s'agit de contrôler la planète et sa destinée. De 1978 à 1983, le globe qui trône au-dessus du quotidien dans lequel il travaille n'est qu'une sphère toujours bien en place au sommet du gratte-ciel. Elle semble projeter une ombre bienveillante sur le journal. Elle est généralement vue en perspective depuis le sol, très petite comparée au superhéros, preuve de son importance relative. Quelquefois Superman vole autour d'elle, seul ou accompagné de Lois Lane, en harmonie avec elle, avec beaucoup de légèreté.

Tel n'est pas le cas en 2006. Dans l'intervalle, la globalisation, au sens économique du terme, a transformé le monde. C'est d'ailleurs le sens profond de ce que dit Lex Luthor dans la réplique suivante :

Lex Luthor: Do you know the story of Prometheus? [...] Prometheus was a god who stole the power of fire from the other gods and gave control of it to the mortals. In essence, he gave us technology, he gave us power.[...] You see whoever controls technology controls the world. The Roman empire ruled the world because they built roads. The British empire ruled the world because they built ships. America; the atom bomb. And

<sup>585</sup> On peut dire de la même manière que Lois Lane entretient une relation suivie avec le globe terrestre. En 1978 la terre va l'engloutir ; en 2006 c'est le globe du Daily Planet qui menace de l'écraser, avant que Superman n'intervienne.



so on and so forth. I just want what Prometheus wanted.<sup>586</sup>

Le Titan Prométhée<sup>587</sup> voulait la flamme divine et le savoir du monde pour le partager avec les humains. Voici donc Prométhée réinventé, dans le récit monomythique, comme étant le signe et le vecteur de la globalisation, stade ultime de la démocratie libérale, appliquée au monde entier.



Illustration 127 : Superman revient en Prométhée moderne, avec une conscience accrue du monde  
(*Superman Returns*, 2006)

Dans *Superman Returns* la statue au-dessus du quotidien est profondément perturbée par un séisme imputable aux menées de Lex Luthor dans son nouveau continent au milieu de l'Atlantique. Le globe est précipité hors de son orbite, tombe de son socle, puis amorce une chute infernale avant que Superman ne le saisisse, au niveau de la rue. La métaphore contenue dans l'image de ce monde qui court à sa perte n'échappera à personne. Ce qui est plus frappant en revanche c'est que la position de Superman (illustration ci-dessus) s'en trouve singulièrement altérée.

D'une part on se rend compte de la taille véritable du superhéros, qui paraît bien petit à l'échelle du monde. La perspective est toute autre. On peut voir dans cet affrontement physique déguisé la lutte de deux conceptions de l'économie, ou de la politique : d'une part « The American Way » traditionnel de *Superman* (1978) ; et d'autre part l'illustration de cette économie mondiale qui broie l'Américain en l'appauvrissant et en réduisant à zéro ses espoirs d'élévation sociale (voir à ce sujet le point 3.2.11). La sphère que Superman sauve de l'écrasement le met *de facto* en position

<sup>586</sup> *Superman Returns* (2006).

<sup>587</sup> Le nom Prométhée (Προμηθεύς) signifie « celui qui prévoit ».

tout à fait défavorable. Il a le dessous. Comme dans le cas du jumbo jet qu'il arrête au-dessus du terrain de base-ball dans le même film, Superman est cloué au sol par la masse du globe du *Daily Planet*. Fi de sa légèreté habituelle (voir aussi chapitre sur la ville superhéroïque, au point 3.2.7). Voici donc notre Titan moderne, tel Prométhée, condamné à porter le monde sur ses épaules<sup>588</sup>.

### 3.4.9. Le poids du monde et le héros superflu

Lois Lane: The world doesn't need a savior, and neither do I.  
Superman: Listen; what do you hear?  
Lois Lane: Nothing.  
Superman: I hear everything. You wrote that the world doesn't need a savior, but every day I hear people crying for one.<sup>589</sup>

Implicitement, cette vision de l'Homme de Fer ployant sous le poids du Globe démontre l'extrême difficulté du superhéros contemporain à contrôler ce qu'il est censé défendre. D'autant que le monde rejette sa silhouette mégalothyrique, comme l'illustre l'échange ci-dessus. Dans le même film, en effet, Lois Lane répète à Superman à quel point il est devenu superflu, un super qualificatif que nous faisons nôtre (le préfixe semble adapté). Le concert déchirant des voix humaines fait perdre à Superman son aptitude à tout percevoir. L'omniscience, le superpouvoir dont nous parlions au point 3.2.3, le trouble au plus haut point, et il découvre aussi à cette occasion que le monde est désormais incommensurable, ce qu'il n'était pas en 1978. L'empathie l'emporte, et lui ôte sa capacité à tout gérer, comme il le faisait autrefois.

Dans *Man of Steel* (2013), un Clark Kent d'une dizaine d'années a une crise de panique quand il découvre ses premiers pouvoirs<sup>590</sup>. Il va se réfugier dans un placard à balais, déclarant à sa mère, qui voudrait l'en faire sortir : « The world's too big, Mom ! ». Ses pouvoirs suffisent-ils à ce monde trop grand ? Car le monde de 2013 dépasse clairement les limites de ce qu'il était convenu d'appeler *the American Way* au siècle dernier. Le territoire qu'il couvre, de par le marché global qui s'est ouvert aux productions superhéroïques, est devenu gigantesque par rapport à ce qu'il était précédemment. Superman a beau être omni-entendant, ou peut-être même globo-entendant (si

---

<sup>588</sup> Il est amusant d'imaginer Lex Luthor, ce rapace, minant ses efforts de stabilité en venant lui grignoter le foie chaque nuit. Luthor rappelle également le frère de Prométhée, Épiméthée (Ἐπιμηθεύς), « celui qui réfléchit *a posteriori* », l'un prévoyant les conséquences de ses actes, l'autre les constatant après coup.

<sup>589</sup> *Superman Returns* (2006).

<sup>590</sup> Il entend tout, et peut passer ses camarades de classe aux rayons X.

l'on nous autorise ce néologisme), mais au final il ne peut pas grand-chose. Pour citer à nouveau Baudrillard, il est confronté à l'impuissance de la puissance.



Illustration 128 : Montage composé à partir de plans de *The Dark Knight* (2008) : l'impossibilité de gérer (seul) toutes les images du monde.

Batman a le même problème dans *The Dark Knight* (2008), comme l'illustre le montage ci-dessus, quand il tente de contrôler un mur d'images (qui rappelle implicitement le dispositif PRISM de la NSA) pour y retrouver le Joker, et ceci malgré la présence rassurante de Lucius Fox (interprété par Morgan Freeman), qui est son complice et factotum. Fox est au superhéros ce qu'Alfred est à Bruce Wayne (et qu'il n'est plus à Batman). Il faut donc voir dans la présence de Fox aux côtés de Batman une nouvelle preuve de son inaptitude à embrasser seul son rôle de justicier masqué. Fox gère les tables d'écoute ; il gère les gadgets et les produits dérivés, pendant que Bruce Wayne disparaît dans une prison étrangère (*The Dark Knight Rises*, voir 3.2.8, page 262). Fox, en d'autres termes, illustre à nouveau cette dichotomie du chevron trônant dans le ciel, alors que le superhéros rampe à terre, ou se dévoie ailleurs. Et, pour reprendre l'image utilisée précédemment, Fox fonctionne comme un

écho du locataire de la Maison Blanche en 2012, tirant les marrons du feu pendant que les Navy SEALs vont assassiner Osama Ben Laden en territoire pakistanais, au mépris des lois internationales.

### 3.4.10. Altérité et néo-orientalisation

Dans les années 1980, le critique Edward W. Said a montré à quel point le mépris était une composante essentielle de la vue que l'Occident a toujours entretenu sur l'Orient, ce malgré les missions d'experts dépêchés sur le terrain, dont les opinions condescendantes étaient ensuite reprises par les états qu'ils servaient<sup>591</sup> :

[...] human societies, at least the more advanced cultures, have rarely offered the individual anything but imperialism, racism, and ethnocentrism for dealing with "other" cultures. So Orientalism aided and was aided by general cultural pressures that tended to make more rigid the sense of difference between the European and Asiatic parts of the world. My contention is that Orientalism is fundamentally a political doctrine willed over the Orient because the Orient was weaker than the West, which elided the Orient's difference with its weakness.<sup>592</sup>

Intrinsèquement, comme le résumait les lignes ci-dessus, prévalait une vue mégalo-thymique qui considérait la mission civilisatrice de l'Occident comme une nécessité vis-à-vis de peuples considérés comme inférieurs. Le 11 Septembre a remis les choses et les gens dans une plus juste perspective, correspondant à la prise de conscience du monde extérieur que nous évoquions plus haut. Le « destin manifeste » des Etats-Unis y croise donc désormais le destin « évident » d'autres cosmogonies, en ce que celles-ci ont recréé le « vide » en lieu et place de ces symboles de la domination univoque du monde qu'étaient les Tours Jumelles du World Trade Center, et qui confortaient la ville superhéroïque dans son hyperréalité, synonyme de son orgueilleuse supériorité. Ces attentats peuvent bien sûr s'entendre comme une demande de reconnaissance (à nouveau le *thymos*) des populations opprimées du Tiers monde vis-à-vis d'une idéologie qui règne en maîtresse sur la planète, ignorant en cela toute alternative à sa munificence – ignorant en cela son propre déséquilibre. Ce que Baudrillard exprime merveilleusement :

Dans l'univers traditionnel, il y avait encore une balance du Bien et du Mal, selon une relation dialectique qui assurait vaille que vaille la tension et l'équilibre de l'univers

<sup>591</sup> SAID, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Classics, 2003, page 210.

<sup>592</sup> SAID, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Classics, 2003, page 204.

moral – un peu comme dans la guerre froide le face-à-face des deux puissances assurait l'équilibre de la terreur. Donc pas de suprématie de l'un sur l'autre. Cette balance est rompue à partir du moment où il y a extrapolation totale du Bien (hégémonie du positif sur n'importe quelle forme de négativité, exclusion de la mort, de toute force adverse en puissance – triomphe des valeurs du Bien sur toute la ligne). A partir de là, l'équilibre est rompu, et c'est comme si le Mal reprenait alors une autonomie invisible, se développant désormais d'une façon exponentielle. Toutes proportions gardées, c'est un peu ce qui s'est produit dans l'ordre politique avec l'effacement du communisme et le triomphe mondial de la puissance libérale : c'est alors que surgit un ennemi fantomatique, perfusant sur toute la planète, filtrant de partout comme un virus, surgissant de tous les interstices de la puissance. L'islam. Mais l'islam n'est que le front mouvant de cristallisation de cet antagonisme. Cet antagonisme est partout, et il est en chacun de nous. Donc, terreur contre terreur. Mais terreur asymétrique. Et c'est cette asymétrie qui laisse la toute-puissance mondiale complètement désarmée. Aux prises avec elle-même, elle ne peut que s'enfoncer dans sa propre logique de rapports de forces, sans pouvoir jouer sur le terrain du défi symbolique et de la mort, dont elle n'a plus aucune idée puisqu'elle l'a rayé de sa propre culture.<sup>593</sup>

En un peu plus de dix ans, depuis la Chute du Mur de Berlin, l'Amérique s'est installée dans une autosatisfaction béate, telle qu'elle est révélée par les hyperboles de la période Batman (1989-1997), égoïstement, sans se soucier d'élever le reste du monde à son niveau de richesse, sans établir un dialogue Nord-Sud qui aurait permis de combler le fossé en train de s'amplifier entre pays riches et pays pauvres. L'Islam radical, ennemi invisible qui est partout et nulle part, lance une alerte massive à une superpuissance qui se croyait seule au monde.

Il persiste, dans le cinéma superhéroïque du vingt-et-unième siècle, une vue naïve de l'étranger, constituée de références obliques, mais l'importance de l'autre s'y est considérablement magnifiée, comme le montre l'illustration ci-dessous, qui appelle quelques commentaires.

Cette image de *The Amazing Spider Man* (2012) met face à face Spider-Man et le superméchant The Lizard (nom de ville : Dr. Curt Connors). La scène se passe au sommet d'un gratte-ciel, comme de juste. Elle constitue en soi un écho à la trame narrative et à certains plans de *Cloverfield*, dont nous avons parlé page 270. La différence première est que le méchant Al Qaedzilla<sup>594</sup>, qui faisait régner une peur incontrôlable en 2008, par une présence plus suggérée qu'avérée, trouve une représentation stable dans *The Amazing Spider Man*. L'ennemi inconnu, et donc incommensurable, de jadis est désormais reconnu, et passé à l'aune de références mesurables.

---

<sup>593</sup> BAUDRILLARD Jean. *L'esprit du terrorisme*. Paris: Galilée 2002, pages 21-23.

<sup>594</sup> Un nom-valise, entre Godzilla et Al Qaïda, que l'on doit au critique du *Village Voice* Nathan Lee. LEE, Nathan. « Cloverfield Is One Giant, Incredibly Entertaining 'Screw You!' to Yuppie New York », *The Village Voice*, 15 janvier 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.villagevoice.com/2008-01-15/film/cloverfield-is-one-giant-incredibly-entertaining-screw-you-to-yuppie-new-york/full>.



Illustration 129 : *The Amazing Spider Man* (2012) présente une lecture révisée d'Al Qaeda.

Le docteur Connors se transforme en gros lézard à la queue prométhéenne, qui répand une terreur plus mesurée. Sa masse corporelle est supérieure à celle de l'homme araignée, mais dans des proportions raisonnables, qui n'ont rien à voir avec l'écart colossal entre King-Kong et Fay Wray (rôle de Ann Darrow) en 1933<sup>595</sup>, pour reprendre l'exemple d'une confrontation analogue. Ici, le lézard ne fait que trois à quatre fois la taille de l'araignée. Symboliquement, la peur de l'autre, en 2012, est donc moins prégnante que celle de 2008. D'autre part, l'élément Al Qaïda a virtuellement disparu de l'équation, après avoir rempli son rôle d'électrochoc. Mais l'orientalisme naïf subsiste. Le Lézard est à la fois étranger, comme Godzilla, et foncièrement américain. Le docteur Connors apparaît comme une victime du système capitaliste. C'est un chercheur que son employeur indien a mis sur la touche. Spider-Man se trouve donc opposé à un déçu de la démocratie libérale, broyé par la mondialisation, assez semblable dans ses contours à ces hordes qui occupent Wall Street dans cette deuxième décennie du vingt-et-unième siècle. Préalablement à cette scène, on voit effectivement Connors essayer son mécontentement en donnant naissance à des couvées de petits lézards qui se dispersent dans la ville. Il n'est pas très différent du Bane de *The Dark Knight Rises* (2012), mais ses doléances sont plus viscérales, et moins froidement structurées. Sa conquête des cimes est une revendication plus qu'une prise de pouvoir. Cet Américain orientalisé (car transformé lui-même en Godzilla asiatique) cherche une position haute pour être vu. C'est un superméchant partiellement étranger, mais avant tout intrasystémique, porteur d'une critique sociopolitique de l'extension du libéralisme US à notre planète. Le Lézard est le miroir d'un néolibéralisme qui s'est massivement exporté, une sorte de Golem vengeur qui vient se retourner

---

<sup>595</sup> *King Kong* (1933). Même constatation pour les versions 1976 ou 2005.



contre son créateur.

L'orientalisation, dans l'univers superhéroïque, passe souvent par la figure de l'Asiatique, et quelquefois par celle de l'Indien. Dans *The Dark Knight Rises* (2012), par exemple, Batman se trouve otage dans une prison que l'on découvrira indienne (cf. image du Rajasthan, page 263). *Batman Begins* (2005) fait également une large place à l'étranger, comme le dit Dan Hassler-Forest :

*Batman Begins* on the other hand frames the character's beginning from a specifically foreign context, as if the Batman franchise in the age of globalization has been contaminated by the evil associated with the Far East.<sup>596</sup>

Dans ce film, le méchant se trouve être le père spirituel du héros, Ducard, un mentor qui lui apprend tout de sa prétendue sagesse (faite d'une spiritualité qui s'oppose à la matérialité de l'Occident), avant de révéler sa vraie nature. On reconnaît là le stéréotype de la perfidie traditionnellement associée à l'Orient. En 2012, son disciple Bane joue à visage découvert, ce qui est un progrès. Car ce qui était tu est désormais connu, indice révélateur de ce qui constitue en soi une meilleure appréhension des choses du monde, au-delà des clichés xénophobes. Le 11 Septembre a donc permis un affinement de la vision superhéroïque raciste habituelle. Il a permis la reconnaissance de ce qui est soi dans l'autre, malgré la différence. Ce dernier point est sans doute un effet de l'isothymie ambiante. Nicolas Labarre, dans un essai remarquable sur la série *Heroes*, parle de la « négociation d'une hiérarchie de culture populaire » qui rejoint indirectement notre propos :

Le personnage de Hiro Nakamura fonctionne différemment, mais induit un regard similaire sur les comic books. Capable de voyager dans le temps et de se téléporter, il découvre dès son arrivée à New York le numéro prophétique de *9th Wonders!* dans un kiosque à journaux (S1E2). Citant sans discontinuer divers œuvres de cultures populaires, il voit initialement, comme Micah, le monde à travers le filtre des bandes dessinées de super-héros. Sa conception du temps est ainsi inspirée de sa lecture des *X-Men*, et dès la découverte de ses pouvoirs, il se qualifie lui-même de « super-héros », dans une discussion avec un ami au fait de ces références :

ANDO: Tell me one useful thing you could do with this power. Can you make money?

HIRO: A super hero doesn't use his power for personal gain. (S1E1)

Dans le même épisode, cet ami va pourtant transformer l'étiquette en jeu de mot moqueur : « *That's right, you're super Hiro* » (S1E1). Apercevant un homme volant, Hiro lui répètera avec discrétion le cri de Superman, « *Up, up and away!* », mais ne s'attirera qu'un regard compatissant. L'épisode est pourtant signifiant : les seuls mots d'anglais

---

<sup>596</sup> HASSLER-FOREST, Dan. Op.cit., page 93, puis page 96 en ce qui concerne Ducard.

que le personnage maîtrise alors sont ceux importés de la culture populaire.<sup>597</sup>

Cette analyse est importante dans notre raisonnement, car elle traite de la superhéroïté héritée, voire exportée, au travers de la culture populaire. Tous les héros (américains) de *Heroes* ont perdu leur préfixe, alors qu'un petit Nippon nommé Hiro, qui ne parle que quelques mots d'anglais dans la saison 1, développe un fantasme qui ferait de lui un superhéros, sur les bases sociopolitiques de cette culture américaine dont il connaît des expressions entières par cœur. « Super-Hiro » revient, en quelque sorte, au pays qui l'a créé. Pour reprendre une autre analogie, pastichant l'opinion experte de Baudrillard sur les nouvelles relations du maître et de l'esclave après le 11 Septembre, Hiro est un colonisé (culturel) qui viendrait envahir en maître l'empire qui l'a conquis et formaté. C'est de cette manière induite que se manifeste l'influence du 11 Septembre dans les récits superhéroïques modernes, et non pas par l'image explicite d'un Mohammed Atta très fortement occidentalisé venant frapper les gratte-ciels de la fière Amérique d'un coup de Boeing, fleuron de l'économie US. Les productions superhéroïques du vingt-et-unième siècle, sur grand ou petit écran, montrent donc, à travers ce que nous appellerons une néo-orientalisation, un plus grand respect implicite de l'autre. D'autant que cet autre gouverne des marchés satellites qui dépassent en taille le simple pré carré domestique.

### 3.4.11. L'influence commerciale et artistique de l'étranger

Nous avons déjà dit à quel point les résultats commerciaux des productions superhéroïques dépendaient désormais de leurs ventes à l'étranger. Certains films ne remboursent pas leur monstrueux investissement sur les simples recettes domestiques, comme le note Nathalie Dupont à propos de *Hulk* ou de *Superman Returns* :

Some, like *Hulk* or *Superman Returns*, have failed to break even in America, but their disappointing box office results are nonetheless what many studios would like to get for ALL their films, as in 2007 the average box office per film produced by the big studios was \$45.7 million while the average cost per film was \$70.8 million.<sup>598</sup>

---

<sup>597</sup> LABARRE, Nicolas. « *Heroes* : négociation d'une hiérarchie de culture populaire », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 2 | 2010. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://rrca.revues.org/index228.html>.

<sup>598</sup> DUPONT, Nathalie. « Hollywood adaptations of comic books in a post-9/11 context: the economic and cultural factors », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2011. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/5419>.



L'étranger entre donc de manière fort naturelle dans le calcul du retour sur investissement attendu d'un blockbuster. Cette constatation appelle une question corollaire : que dire de l'américanité de Superman en 2006, dans un film qui peine à se rembourser sur le marché US ? L'original de 1978 n'avait aucun mal à briser tous les records d'audience<sup>599</sup> de l'époque, en interne. La version de 2006 ne devient rentable que grâce aux recettes à l'extérieur des frontières (avant toute considération de vente ou de location sur d'autres supports, comme le DVD, ou bien du « chapiteau » des produits dérivés).

Nous avons montré, en préambule de ce travail, que les recettes d'un film superhéroïque dépendaient à près de 60% des ventes à l'étranger, un mouvement qui avait été favorisé dans les années 1990 par l'ouverture de certains nouveaux marchés aux biens culturels américains. Cette tendance va sans aucun doute se poursuivre dans les années à venir, comme le laisse augurer un article du magazine *Première*<sup>600</sup> :

Alors que les blockbusters Américains cartonnent littéralement en Chine (ils représentant à eux seuls 40% du marché), DMG Entertainment basé à Pékin et qui possède d'étroits liens avec China Film, a déclaré lundi qu'il s'associait au distributeur américain Disney Marvel pour coproduire *Iron Man 3*. *The Hollywood Reporter* relate également les dires de Dan Mintz, directeur général de DMG Entertainment, lors d'une conférence de presse au Crowne Plaza Beijing Hotel : "Notre collaboration avec Disney et Marvel marque une étape importante dans le paysage du divertissement, à travers une très grande franchise de plusieurs millions de dollars entre Hollywood et la Chine."

Le magazine s'empresse d'ajouter que le rôle du méchant sera chinois, mais ne sera pas interprété par un comédien chinois (de fait, le rôle du méchant-fantôme est interprété par Ben Kingsley). L'ambivalence est sensible. Le métier de producteur s'apparente à la marche d'un funambule. On retrouve la même corde raide dans *The Amazing Spider-Man* (2012). Comme énoncé précédemment, le Lézard (Dr. Curt Connors), méchant désigné, est un homme de science qui perd son emploi dans l'Amérique contemporaine. Il en conçoit une certaine rancœur, qui le pousse au crime. Cette intrigue est remarquable pour un point précis dans le cas qui nous occupe. Et ce détail pourrait passer complètement inaperçu : le Docteur Rajit Ratha (Irfan Khan) qui le met à la porte

---

<sup>599</sup> Les recettes mondiales cumulées de *Superman* (1978) s'élèvent à \$300,218,018, dont \$134,218,018 (44.7%) aux USA, contre \$166,000,000 (55.3%) à l'étranger. Il faut en conclure que le rêve américain se vend mieux en dehors de l'Amérique, d'autant que le marché mondial s'est considérablement étendu.

<sup>600</sup> ANONYME. « Iron Man 3 coproduit par la Chine », *Première*, 17 avril 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Iron-Man-3-coproduit-par-la-Chine-3325174>.

est, répétons-le, d'origine indienne. Comme l'est, par exemple, Monsieur Mittal, qui licenciat des milliers de personnes de par le monde en 2010, en fonction des opportunités néolibérales qui se présentaient à lui. Le pousse-au-crime du pauvre Lizard américain est donc, métaphoriquement, un acteur du capitalisme global. Mais comment épingler l'indianité du véritable méchant de *The Amazing Spider-Man*, quand on vise un marché, indien lui aussi, de centaines de millions de spectateurs ?

En 2012, la Chine accepte un maximum de 20 films américains par an. Grâce à ce genre d'accord commercial elle va ouvrir les portes de ses cinémas à plusieurs dizaines de films américains de plus. Demain ce ne sera pas seulement *Iron Man 3* qui a vu le jour sous le sceau d'une telle collaboration, mais peut-être *Superman*, *Spider-Man* ou *Batman*. Les Chinois sont les champions du transfert de technologie. Combien de temps faudra-t-il pour qu'ils vendent à l'Occident leur propre illustration de la superhéroïtude ? Après tout, le kung fu a déjà envahi les films américains depuis au moins deux décennies, et a remplacé la boxe comme élément pugilistique numéro un dans de très nombreux films d'action. Le témoin n'en sera que plus facile à passer.

Cette adaptation aux marchés étrangers passe aussi, qu'on le veuille ou non, par la sensibilité artistique des réalisateurs en charge des films superhéroïques. Guillermo Del Toro, dont nous avons parlé précédemment, n'est pas le seul metteur en scène étranger à travailler à Hollywood. Le tableau qui suit donne une idée précise de la proportion d'étrangers aux commandes de productions superhéroïques de 2000 à 2012. Il illustre essentiellement la mondialisation interne du cinéma US.

Tableau 31 : Films et réalisateurs selon leur nationalité de 2000 à 2012

Année	Film	Réalisateur	Nationalité	Etranger
2000	<i>The Crow - Salvation</i>	Bharat Nalluri	IN	x
	<i>X-Men</i>	Bryan Singer	US	
2002	<i>Blade II</i>	Guillermo del Toro	MX	x
	<i>Spider-Man</i>	Sam Raimi	US	
2003	<i>X2: X-Men United</i>	Bryan Singer	US	
	<i>The League of Extraordinary Gentlemen</i>	Stephen Norrington	UK	x
	<i>Hulk</i>	Ang Lee	TW	x
	<i>Daredevil</i>	Mark Steven Johnson	US	
2004	<i>Catwoman</i>	Pitof (Jean-Christophe Comar)	FR	x
	<i>Spider-Man 2</i>	Sam Raimi	US	
	<i>Blade: Trinity</i>	David S. Goyer	US	
	<i>The Crow: Wicked Prayer</i>	Lance Mungia	US	
	<i>The Punisher</i>	Jonathan Hensleigh	US	

	<i>The Incredibles</i>	Brad Bird	US	
<b>2005</b>	<i>Son of the Mask</i>	Lawrence Guterman	US	
	<i>Fantastic Four</i>	Tim Story	US	
	<i>Sky High</i>	Mike Mitchell	US	
	<i>Hellboy</i>	Guillermo del Toro	MX	x
	<i>Elektra</i>	Rob Bowman	US	
	<i>Batman Begins</i>	Christopher Nolan	UK	x
	<i>V for Vendetta</i>	James McTeigue	AU	x
<b>2006</b>	<i>Superman Returns</i>	Bryan Singer	US	
	<i>My Super Ex-Girlfriend</i>	Ivan Reitman	CZ	x
	<i>Zoom</i>	Peter Hewitt	UK	x
	<i>X-Men - The Last Stand</i>	Brett Ratner	US	
<b>2007</b>	<i>Ghost Rider</i>	Mark Steven Johnson	US	
	<i>Spider-Man 3</i>	Sam Raimi	US	
	<i>Underdog</i>	Frederik Du Chau	BE	x
	<i>4: Rise of the Silver Surfer</i>	Tim Story	US	
<b>2008</b>	<i>Superhero Movie</i>	Craig Mazin	US	
	<i>Iron Man</i>	Jon Favreau	US	
	<i>The Incredible Hulk</i>	Louis Leterrier	FR	x
	<i>Hancock</i>	Peter Berg	US	
	<i>The Dark Knight</i>	Christopher Nolan	UK	x
	<i>Punisher - War Zone</i>	Lexi Alexander	DE	x
	<i>The Spirit</i>	Frank Miller	US	
	<i>Bolt (Fr. Volt)</i>	Byron Howard, Chris Williams	US	
	<i>Hellboy II - The Golden Army</i>	Guillermo del Toro	MX	x
<b>2009</b>	<i>X-Men Origins: Wolverine</i>	Gavin Hood	ZA	x
	<i>Watchmen</i>	Zack Snyder	US	
<b>2010</b>	<i>Kick-Ass</i>	Matthew Vaughn	UK	
	<i>Iron Man 2</i>	Jon Favreau	US	
	<i>Megamind</i>	Tom McGrath	US	
<b>2011</b>	<i>The Green Hornet</i>	Michel Gondry	FR	x
	<i>Green Lantern</i>	Martin Campbell	NZ	x
	<i>Captain America: The First Avenger</i>	Joe Johnston	US	
	<i>X-Men - First Class</i>	Matthew Vaughn	UK	
	<i>Thor</i>	Kenneth Branagh	UK	x
	<i>Priest</i>	Scott Charles Stewart	US	
<b>2012</b>	<i>Ghost Rider: Spirit of Vengeance</i>	Mark Neveldine, Brian Taylor	US	
	<i>Chronicle</i>	Josh Trank	US	
	<i>The Avengers</i>	Joss Whedon	US	
	<i>The Amazing Spider-Man</i>	Marc Webb	US	
	<i>The Dark Knight Rises</i>	Christopher Nolan	UK	x

On remarque qu'il y a eu vingt auteurs nés hors des frontières des Etats-Unis pour cinquante-quatre films, soit environ 37% du total des productions. En dépit du fait que les scénarii des films de superhéros sont généralement un parcours imposé par les studios, qui conserveront le « final cut », ces artistes apportent aux films qu'ils dirigent leur style et leur vision des choses, et, au final, leur

propre cosmologie. Celle-ci sera probablement plus critique que ne le sera jamais la vision, par un Américain, de son propre pays. Mais, en corollaire, on peut dire sans crainte de se tromper que le résultat sera également plus cosmopolite, et donc plus apte à plaire à un public étranger élargi. Le rêve américain se vend encore très bien dans le monde entier, fût-ce au prix de quelques compromissions, dictée par certains marchés locaux.

Enfin, nous avons dit précédemment (au point 1.2.12) que le mythe du superhéros avait une portée qui dépassait les frontières d'un pays, et que l'Amérique n'en était peut-être que le détenteur temporaire. La trame narrative de *Man of Steel* (2013) semblerait conforter cette interprétation. Dans ce film, le but recherché par le Général Zod (excellent Michael Shannon) est en fait Superman lui-même (et l'esprit de tous les Kryptoniens dont il garde en lui l'étincelle). Un superhéros objet de la quête du superméchant ? Quelle drôle d'idée<sup>601</sup> ! Zod détruit Metropolis (siège de l'idéologie, comme nous l'avons vu au point 3.2.2) qu'il veut remplacer par sa propre vision de la ville, tout en conservant le superhéros à son rôle de contrôleur. Le message nous semble clair. Le superméchant est en fait le représentant d'une forme alternative de capitalisme (venue des vieux pays d'Europe, pourquoi pas ? Ou, plus largement, du nouvel Orient que nous avons évoqué dans ce travail), qui vient battre le néolibéralisme US sur son propre terrain, et reprendre le flambeau (le symbole que représente le superhéros) de la superpuissance qu'il vient de renverser. Superman est bien ici, comme en 1978, mais il est aussi ailleurs, comme il ne l'a jamais été auparavant. C'est ce que corrobore, en substance, cette interview de Zack Snyder<sup>602</sup> au *New-York Times* :

“[Superman]’s a really cool mythological contradiction,” said Mr. Snyder, who is still boyish and scruffy at 47. “He’s incredibly familiar Americana and alien, exotic, bizarroland, but beautifully woven together.”<sup>603</sup>

Ainsi se résume la grande angoisse de l'Amérique au début du vingt-et-unième siècle : la crainte

---

<sup>601</sup> On notera toutefois que le film *The Incredibles* (2004) fonctionne sur des prémices similaires. Le chef de famille, Bob Parr, est enlevé par le superméchant Syndrome, et c'est sa famille toute entière qui lui vient en aide.

<sup>602</sup> Zack Snyder est le réalisateur de *Man of Steel* (2013), mais aussi de *300* (2007) et de *Watchmen* (2009). *Man of Steel* (2013) est produit par Christopher Nolan, ce qui le situe dans une sorte de continuité narrative virtuelle par rapport à la trilogie de Batman (2005-2008-2012), ceci d'autant que le scénario est signé David Goyer, auteur des trois films (et qui a aussi œuvré sur une douzaine de scénarios superhéroïques, de *The Crow: City of Angels* (1996) à *Blade: Trinity* (2004), ou encore *Ghost Rider: Spirit of Vengeance* (2012)).

<sup>603</sup> ITZKOFF, Dave. « Alien, Yet Familiar: 'Man of Steel,' Directed by Zack Snyder ». *New-York Times*, 22 mai 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2013/05/26/movies/man-of-steel-aims-to-make-superman-relevant-again.html>.

d'être défaite par la potion même qu'elle a imposée au monde depuis 1945. D'autres seraient prêts à prendre le relais.

### 3.4.12. Chronologie de la superhéroïtude au cinéma

Les films superhéroïques ont beau avoir une mémoire sélective, ou bien perdre fort commodément la mémoire, nous souhaitons, pour notre part, revenir sur la liste dressée page 167, et l'affiner à l'aide de repères concis de l'histoire humaine, pour tresser un entrelac chronologique des textes de notre corpus en relation avec leur contexte dans l'histoire US. Après quoi nous reprendrons le fil de notre raisonnement, pour conclure.

En 1978, sort *Superman*, le premier film superhéroïque de l'ère moderne, fondateur du genre, qui met en avant un personnage quasiment invincible (mais sans armes), dans le contexte de la Guerre Froide avec l'Est de l'Europe. L'arrivée de Ronald Reagan à la Maison Blanche conforte la pertinence du corps en apparence dur (et lumineux) de Superman sur les écrans des années 1980, mais pour un total de 7 films superhéroïques seulement (cf. annexe 2, page 447). L'attrait est donc significatif, mais limité.

En 1986, le réformateur Mikhaïl Sergueïevitch Gorbatchev, lance la *perestroïka*, qui vise à libéraliser politique, économie, et culture en URSS. L'ennemi juré des USA s'écroule comme un château de cartes, à la surprise de tous les commentateurs. Dans son célèbre article de l'été 1989, paru dans *The National Interest*, Francis Fukuyama note triomphalement :

IN WATCHING the flow of events over the past decade or so, it is hard to avoid the feeling that something very fundamental has happened in world history. The past year has seen a flood of articles commemorating the end of the Cold War, and the fact that "peace" seems to be breaking out in many regions of the world. Most of these analyses lack any larger conceptual framework for distinguishing between what is essential and what is contingent or accidental in world history, and are predictably superficial. If Mr. Gorbachev were ousted from the Kremlin or a new Ayatollah proclaimed the millennium from a desolate Middle Eastern capital, these same commentators would scramble to announce the rebirth of a new era of conflict. And yet, all of these people sense dimly that there is some larger process at work, a process that gives coherence and order to the daily headlines. The twentieth century saw the developed world descend into a paroxysm of ideological violence, as liberalism contended first with the remnants of absolutism, then bolshevism and fascism, and finally an updated Marxism that threatened to lead to the ultimate apocalypse of nuclear war. But the century that began full of self-confidence in the ultimate triumph of Western liberal democracy seems at its close to be returning full circle to where it started: not to an "end of ideology" or a convergence between capitalism and socialism, as earlier predicted, but to an unabashed victory of economic and political liberalism. The triumph of the West, of the Western idea, is evident first of all in the total exhaustion of viable systematic alternatives to Western liberalism. In the past decade, there have been unmistakable changes in the intellectual climate of the world's two largest communist countries, and

the beginnings of significant reform movements in both. But this phenomenon extends beyond high politics and it can be seen also in the ineluctable spread of consumerist Western culture in such diverse contexts as the peasants' markets and color television sets now omnipresent throughout China, the cooperative restaurants and clothing stores opened in the past year in Moscow, the Beethoven piped into Japanese department stores, and the rock music enjoyed alike in Prague, Rangoon, and Tehran.<sup>604</sup>

La démocratie libérale américaine, qui n'a fait qu'une bouchée de l'idéologie fasciste au milieu du siècle dernier, vainc sans coup férir l'extrême inverse, qui a résisté beaucoup plus longtemps<sup>605</sup>. Cette défaite met à mal le principe fondateur du marxisme, selon lequel l'utopie communiste seule pourrait sceller la fin de l'histoire. Elle sacre le modèle américain en tant que vainqueur d'une guerre idéologique qui dure depuis la révolution industrielle. Implicitement, elle révèle aussi qu'aucun pouvoir politique central, qu'il soit de gauche ou de droite, ne saurait imposer sa volonté au peuple, lame de fond qui déjoue toujours les vagues de surface. C'est l'isothymie (et non les Etats-Unis) qui a renversé le bloc communiste. Comme le dit Fukuyama : « We cannot understand the totality of the revolutionary phenomenon unless we appreciate the working of thymotic anger and the demand for recognition that accompanied communism's economic crisis.<sup>606</sup> »

En 1989, entre en scène Batman, un superhéros plus adapté à son époque que ne l'était devenu Superman. C'est avant tout un capitaliste triomphant, sans superpouvoirs affichés, dont la lumière est moindre que celle de son prédécesseur, ce qui constitue un paradoxe en soi. Le totem de Batman est un vampire-gargouille qui trône au sommet d'une ville hyperverticale. Personne ne semble y voir l'image foncièrement inconvenante (selon les standards isothymiques contemporains) d'un patron parasite, confortablement installé dans sa tour d'ivoire, se repaissant de la sueur et du travail de ses congénères en contrebas. La mégalothymie du capitaine d'industrie est encore acceptable à la fin du siècle dernier, dans une cité rapidement aussi hyperréelle qu'un parc d'attraction, mais qui conserve à tout un chacun une part de rêve sous la forme de cette *opportunity* qui est à la base de « the American Way ». C'est un moment miraculeux de l'histoire humaine, comme l'exprime Bill Clinton en 1993 :

It is clear that we live at a turning point in human history. Immense and promising changes seem to wash over us every day. The Cold War is over. The world is no longer divided into two armed and angry camps. Dozens of new democracies have been born. It

<sup>604</sup> FUKUYAMA, Francis. « The End of History? », *The National Interest*, été 1989.

<sup>605</sup> Nous laisserons à M. Fukuyama l'entière responsabilité de ses déclarations sur la Chine, la Birmanie et l'Iran, sans les commenter plus avant.

<sup>606</sup> FUKUYAMA, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 2006, page 177.

is a moment of miracles.<sup>607</sup>

Batman parade, sans véritable ennemi idéologique désigné, dans un monde-miroir qui lui renvoie son image magnifiée. L'isothymie montante, qui le prive déjà de son aura de surhomme (sa noirceur l'oppose fondamentalement au *beacon* qu'est Superman), impose dans le cadre sociopolitique étroit de la chauve-souris nyctophile les droits de la femme, les droits civiques et ceux de la diversité au sens le plus large. La période est aussi marquée par le péril omniprésent du SIDA. Le monomythe y perd de sa masculinité, avant d'être laminé sur d'autres fronts dans la décennie qui suivra.

En 2000, se préparent deux films qui altèrent, de manière distincte, les vertus fondatrices du monomythe. *Spider-Man* (finalement sorti en 2002) impose l'image d'un superhéros mutant au corps post-adolescent, qui ne correspond plus au standard du *quarterback* interchangeable de *Superman et Batman*, et des textes moins importants qui ont peuplé la décennie de chacun. *X-Men* (2000) installe des schémas identitaires et des canons corporels, chromatiques, sexuels, ethniques, extrêmement variés (aux côtés, toutefois, de la silhouette d'un superhéros traditionnel mutant, incarné par Wolverine), qui consacrent une isothymie régnante. C'est la *cheerleader* qui investit l'univers superhéroïque, et tous les (types de) spectateurs du stade s'engouffrent à sa suite dans la brèche béante. L'hypothétique Everyman, que nous avons postulé, offre une alternative isothymique au monomythe mégalothymique traditionnel. Dans le même temps le public des films superhéroïques change. Les femmes, jadis peu intéressées par les choses de la superhéroïtude, accourent dans les salles de cinéma, comme l'observe Nathalie Dupont : « *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002) [that] attracted a much wider audience than the one initially intended, and even managed to attract a feminine audience, thus becoming the perfect recipe for success.<sup>608</sup> »

En 2001, ont lieu les attentats du 11 Septembre. Le Président George W. Bush passe une loi élargissant les pouvoirs des organes des sécurité internes (*USA PATRIOT Act*), et démarre une première campagne militaire en Afghanistan. Il vient de déclarer la Guerre au Terrorisme, et demande, au passage, l'appui des producteurs hollywoodiens. Quelques films (et dessins animés)

---

<sup>607</sup> CLINTON, Bill. « Address by President Bill Clinton to the UN General Assembly ». *US Department of State publications*, 27 septembre 1993. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.state.gov/p/io/potusunga/207375.htm>.

<sup>608</sup> DUPONT, Nathalie. « Hollywood adaptations of comic books in a post-9/11 context: the economic and cultural factors », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2011. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/5419>.

superhéroïques participent, de près ou de loin, à l'effort de guerre, mais de manière distante, en redressant l'image du justicier masqué en tant que guerrier pourfendeur du mal, sur le front intérieur (*Homeland*<sup>609</sup>). Les titres vont de *Spider-Man 2* à *The Incredibles*. Souvent, la famille nucléaire aide le héros dans son opération de réhabilitation d'un superhéros mégalothymique qui n'est plus vraiment adapté à son époque, laquelle est dominée par une nouvelle icône populaire, la majorette, chef de file d'une nouvelle Conjuraison des Égaux (isothymiques), dans laquelle elle joue le rôle de Gracchus Babeuf. Le monomythe ne saurait donc réunir sous son seul panache cette diversité de plus en plus morcelée que nous avons pu observer précédemment (cf. point 1.2.7). Au début de 2003, Colin Powell révèle à la tribune du Conseil de Sécurité des Nations Unies que Saddam Hussein dispose des composants nécessaires à la production d'armes nucléaires. L'Amérique, se targuant de combattre le terrorisme (et une économie rebelle) s'engage en Irak, un pays qui regorge de ressources pétrolières, avec l'appui du Royaume-Uni, de l'Australie et de la Pologne.



Illustration 130 : Ecran de contrôle d'un (vrai) UAV.

En 2004, George W. Bush, dont les représailles vis-à-vis de Saddam Hussein (capturé le 13 décembre précédent) sont majoritairement louées par son opinion publique, est élu pour un deuxième mandat. L'Administration US doit rapidement reconnaître qu'il n'y a pas d'armes de destruction massive en Irak. Simultanément, transparaissent dans les médias des images de torture et d'exactions de l'armée d'occupation sur place, ou d'autres venant de Guantánamo Bay. L'isothymie régnante découvre avec horreur le mal en son sein. Se faisant inconsciemment l'écho mémétique des peurs et préoccupations de l'heure, les films superhéroïques disent à quel point

<sup>609</sup> Le *Department of Homeland Security* voit le jour en 2002.



son protagoniste se sent mal (de *Batman Begins* à *Hulk* ou *Hancock*), et expurgent ce mal interne en réinventant la silhouette du bouc-émissaire, fardé de la faute, dont on se débarrasse prestement pour ménager la personne du superhéros (*Superman III*, *The Dark Knight*) et la nation tout entière.

Les premiers drones (*unmanned aerial vehicles*) sont utilisés au Pakistan contre les Talibans, et certaines bases arrière d'Al Qaïda. Bush Junior termine son dernier mandat avec 22% d'opinions favorables, dans une atmosphère de fin du monde précipité par la crise financière de 2007. La fière Amérique néolibérale se découvre fragilisée, mais elle envoie de plus en plus de troupes en Irak. A partir de cette date vont se succéder sur nos superécrans les images de cette ville assiégée que nous avons esquissée au point 3.2.11. Les références visuelles explicites sont celles de l'effondrement des Tours Jumelles, avec des rues envahies de fumée et de gravats (et donc du terrorisme du 11 Septembre), mais qu'on ne s'y trompe pas : il faut désormais inclure dans ce périmètre le filigrane explicite de la crise des *subprimes*. C'est ce que dit clairement J. Hoberman :

*The Avengers* demonstrates how completely 9/11 has been superseded by another catastrophe, namely the financial meltdown of September 2008. To the extent that the movie has any sort of social content (or any content), it offers a flattering view of America's best as a group of eccentric individualists bamboozled into saving the world (economy) by the unflappable Samuel L Jackson's black dude of mystery. But even this Obama-iste reading is a bit of a stretch. The medium is the message. Hollywood felt threatened by 9/11 in 2001 but impervious to financial disaster in 2008. Three days after Lehman Brothers went bust, DreamWorks CEO Jeffrey Katzenberg assured investors that movies were "recession-proof". Of course, the industry did not allow for the simultaneous erosion of the DVD market and the public's discretionary income. *The Avengers* has less to do with the terror of falling buildings than falling grosses.<sup>610</sup>

Le cinéma des superhéros utilise donc la même imagerie pour deux signifiés distincts. Il n'en reste pas moins qu'en se privant des cimes de gratte-ciels, l'*opportunity* usuelle disparaît provisoirement du contrat social, provoquant le mécontentement populaire, et la montée en puissance de superméchants de plus en plus séduisants. *The Joker* vient à l'esprit en premier lieu. Le loup rebelle survit mieux en dehors de la meute affamée, et il devient rapidement un objet de fascination muette pour des louveteaux lassés de la fêrle décevante du mâle alpha.

En 2008, le Démocrate Barack Obama, amateur de superhéros, est élu à la Maison Blanche. L'isothymie gagne donc en puissance, en plaçant à la tête de l'Etat un président qui rompt

---

<sup>610</sup> HOBERMAN, J. « The Avengers: why Hollywood is no longer afraid to tackle 9/11 », *The Guardian*, vendredi 11 mai 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.theguardian.com/film/2012/may/11/avengers-hollywood-afraid-tackle-9-11>.

complètement avec la silhouette WASP du superhéros traditionnel (si l'on veut bien nous autoriser cette référence croisée, que nous suggère l'illustration ci-dessous).



Illustration 131 : Super-O, le président amateur de *comics*, œuvre du célèbre dessinateur Nelson Alexander (Alex) Ross.

Obama lui-même ne dédaigne pas se comparer à une icône populaire, comme le démontrent ses paroles pleines d'humour de 2008 : « Contrary to the rumors you have heard, I was not born in a manger... I was actually born on Krypton and sent here by my father, Jor-El, to save the planet Earth.<sup>611</sup> »

Cette victoire se fait au prix d'une bipolarisation douloureuse de l'opinion américaine, les conservateurs luttant pied à pied pour endiguer cette nouvelle vague isothymique que constitue la réforme du *Healthcare*. Ce qui précipite la naissance d'un nouveau « Tea Party » (lequel fait ostensiblement référence à la cause juste des colons du *Boston Tea Party* contre le joug anglais, en 1773) et à des manifestations conservatrices dans tout le pays. Auparavant, jamais l'alternance

---

<sup>611</sup> ANONYME. « US elections: Barack Obama jokes he is Superman », *The Telegraph*, 17 octobre 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/barackobama/3213768/US-elections-Barack-Obama-jokes-he-is-Superman.html>. Paroles prononcées lors d'un dîner de gala à New-York, durant la campagne présidentielle.

Républicains-Démocrates n'avait provoqué une telle déferlante de mécontentement populaire<sup>612</sup>, preuve que cette transition est un événement majeur de l'histoire américaine. Tout comme l'est le contrôle des armes à feu depuis plusieurs années. Ce contre quoi lutte la NRA, c'est, en essence, la castration symbolique qui va priver la mégalthymie de son bras armé (ou de son gourdin, cf. point 1.2.3). Au fond, les forces conservatrices américaines ne sont pas très éloignées sociopolitiquement des mollahs illuminés de l'islam radical, qui défend lui aussi bec et ongle l'éternel masculin, et relègue le féminin dans des « binders full of women » théologiques, pour reprendre l'expression malheureuse du candidat républicain Mitt Romney, lors de la campagne présidentielle 2012.

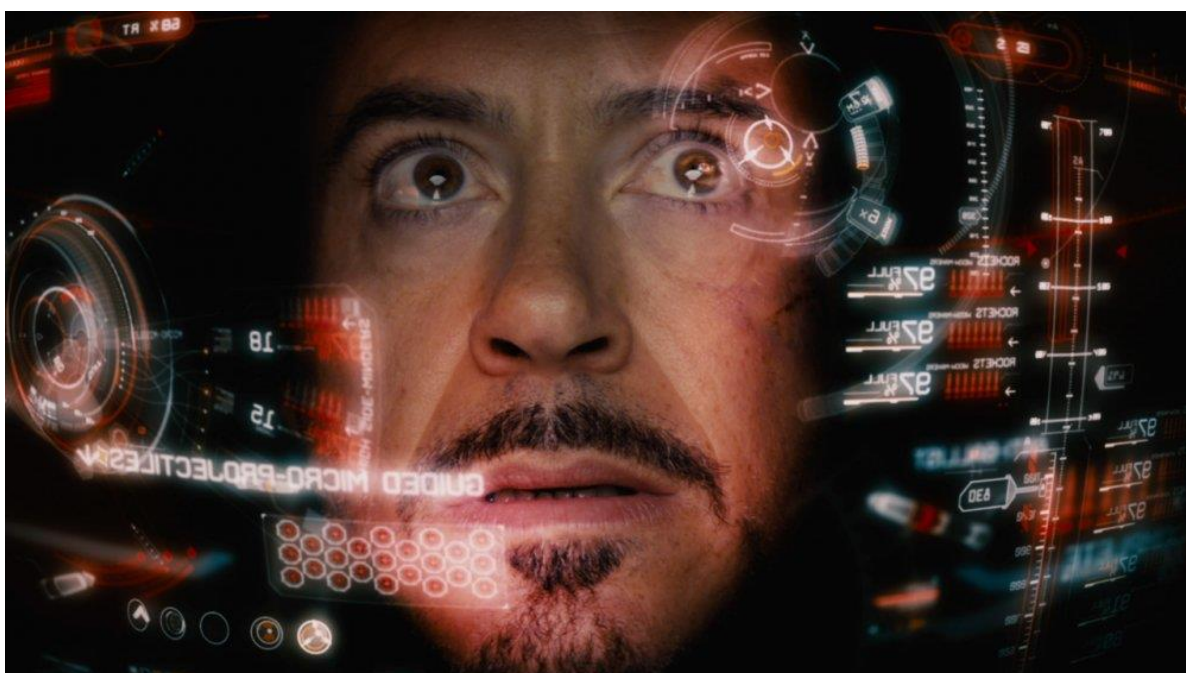


Illustration 132 : *Iron Man* (2008), ou le superhéros en tant que drone, son visage se reflétant dans l'écran de contrôle qui rappelle celui d'un *unmanned aerial vehicle*.

La nouvelle administration démocrate rompt ostensiblement avec la dialectique de la Guerre contre le Terrorisme de George W. Bush, promet un retrait d'Irak, mais, de manière apparemment contradictoire, intensifie la robotisation des armes. Sur grand écran, un superhéros-drone nommé Iron Man fait son apparition. Ce nouveau type de superhéros offre une alternative acceptable à la mégalthymie de Batman, mais fait tout de même entrer le superhéros dans un âge qu'on pourrait qualifier de « posthumain ». Les effets spéciaux CGI (*Computer Generated Imagery*) et les écrans de

---

<sup>612</sup> A part, peut-être, le XIII<sup>e</sup> amendement à la Constitution des États-Unis d'Amérique, en 1865, lequel s'est tout de même fait aux 2/3 des parlementaires votants. Le succès de *Lincoln* (2012) ou de *Django Unchained* (2012), qui ont fondamentalement le même thème, celui de l'abolition de l'esclavage, renvoie à une préoccupation égalitaire (ou isothymique) similaire.

contrôle, véritables écrans sur l'écran, mettent les récits plus traditionnels en abyme, introduisant plus de distance entre le superhéros de chair et de sang et la violence qu'il est censée administrer. Ladite violence est donc traitée comme un euphémisme, à l'opposé de la mère de tous les évènements (et de toutes les violences) qu'a constitué le 11 Septembre.

En 2011, les Présidents Obama et Medvedev signent les nouveaux accords START (*Strategic Arms Reduction Treaty*). Des foyers rebelles voient le jour dans un certain nombre de pays arabes, contre la dictature des autorités en place. Osama Ben Laden est abattu par une escouade de NAVY Seals introduite illégalement au Pakistan. L'opinion publique américaine peut se frotter les mains, tout en se les lavant grâce à cette violence du corps à corps acceptable à distance. L'Amérique retire ses troupes d'Irak à la fin de l'année, mais continue de mener des frappes chirurgicales ciblées dans diverses parties du monde. Les USA, chantre de la dématérialisation des échanges commerciaux, ont donc également réussi à dématérialiser leurs forces armées. Non contente d'imposer son idéologie au monde, comme l'insinue Francis Fukuyama, l'Amérique d'Obama est présente militairement partout, par écran virtuel interposé, sans y être jamais tout à fait. La violence mégalothymique se met donc au service de la république isothymique, inversant le traditionnel rapport de force maître-esclave.

Courant 2012, *Marvel's The Avengers* bat tous les records d'audience tenus par *The Dark Knight* (2008), détrônant *The Dark Knight Rises* (2012) comme meilleur vendeur de l'année, avec 623 millions de dollars de recettes sur le marché intérieur, et 888 millions à l'étranger (58,5%). Pour la première fois un film passe la barre du milliard et demi de recettes à soi seul. Le film raconte les péripéties (au demeurant assez ineptes) de sept superhéros en croisade contre un envahisseur extraterrestre qui émascule les gratte-ciels de la ville. Il s'agit d'une figure désormais classique depuis le 11 Septembre, et plus encore depuis la crise économique des années 2007-2008. Le superhéros qui est mis en avant dans ce concert de superpouvoirs est, distinctement, Iron Man. Le chef du groupe de Vengeurs, celui qui tire les ficelles sans jamais vraiment s'engager dans le corps à corps, s'appelle Nick Fury, de l'agence internationale de protection de la planète S.H.I.E.L.D.<sup>613</sup>. Fury a la particularité d'être afroaméricain, comme le Président Obama. Tout aussi passive à ses côtés, Natasha Romanoff/Black Widow (une version sexy de Hillary Rodham Clinton ?) contrôle l'Homme de Fer. Serait-ce là l'opportunité d'une future nouvelle couverture pour le *Spiegel* (cf. page 331). Une lecture séduisante de ce texte est que deux superhéros issus de la diversité (par leur ethnicité

---

<sup>613</sup> SHIELD signifie vraisemblablement : *Supreme Headquarters, International Espionage, Law-Enforcement Division*, selon les comics des années 1990, mais d'autres déclinaison de cet acronyme sont possibles, sans qu'il soit nécessaire de les énumérer ici.

et leur sexe) pilotent à distance cinq superhéros<sup>614</sup> qui représentent, *grosso modo*, la portion congrue de la démocratie libérale sur terre, ou bien encore les cinq continents<sup>615</sup>. Ou bien serait-ce une émanation du G7 ? Ces sept superhéros disparates, affichant l'alibi de la diversité, seraient-ils donc une alternative monomythique acceptable aux polymythes isothymiques que constituent les *X-Men* ? On peut en douter. Une structure collégiale de superhéros mégalothymiques est-elle, de manière simpliste, un gage de la présence à l'écran de l'isothymie dominante ? On peut en douter également. Nous voyons plus volontiers dans ce dernier film une opportunité commerciale, et non un développement majeur du concept de superhéroïté hérité de *Superman* (1978). Le film de superhéros de 2012 se vend lui-même, autant qu'il vend l'idéologie américaine étendue à la planète. Mais il y vend aussi son âme nationale. Où donc est passé « The American Way » ?

Novembre 2012 voit la réélection de Barack Obama, un président qui s'ouvre au monde et qui annonce, parmi d'autres choses, une série d'accords commerciaux avec la Vieille Europe. Au printemps 2013 sort *Iron Man 3*, un film partiellement produit, et partiellement réalisé, en Chine, un pays à gouvernance collégiale qui compte le plus grand nombre de milliardaires de toute la planète, après les USA. Cette contradiction, en harmonie avec la pensée taoïste, ne semble pas non plus choquer la sensibilité maoïste. Le film a fait 100 millions de dollars de recettes en Chine Continentale, ce qui constitue un record pour un film étranger. Le superméchant du film, le Mandarin, est faussement chinois<sup>616</sup> mais imposé par la Chine, qui souhaite ainsi, implicitement, marquer en fanfare son entrée dans l'arène du libéralisme par le biais du produit culturel, écrivant son rôle (à deux – ou quatre – mains) à l'avance, pour mieux le faire mémoriser à son antagoniste, le superhéros. La production *Iron Man 3* est une grande première<sup>617</sup>, mais pas forcément la dernière. Car, vraisemblablement, plus la démocratie libérale (ou ses avatars) s'imposera à l'étranger, moins cette marchandise culturelle qu'est le superhéros restera américaine. Alors, combien de temps faudra-t-il à un Captain China (ou bien un ersatz d'une autre nationalité) pour monter à son tour sur la grande scène du cinématographe des Frères Lumière ? Après tout, à

---

<sup>614</sup> Tony Stark/Iron Man, Steve Rogers/Captain America, Bruce Banner/The Hulk, Clint Barton/Hawkeye et Thor dans son propre rôle.

<sup>615</sup> Une interprétation exhaustive de ce film dépasserait le cadre de ce travail.

<sup>616</sup> Le Mandarin est en fait un comédien (britannique), marionnette fantoche d'un méchant made in USA. Il rappelle ironiquement dans son contour la silhouette d'Osama Ben Laden. D'aucuns pourraient y voir également une critique sournoise de l'engagement anglais aux côtés des USA dans la recherche d'armes de destruction massive en Irak en 2002-2003.

<sup>617</sup> Le Japonais SONY Pictures, propriétaire de Columbia (et de de TriStar), avait frappé un grand coup en acquérant Warner Bros à la fin des années 1980, mais n'avait jamais délocalisé sa production superhéroïque, qui compte des titres tels la franchise *Spider-Man*, *Hellboy*, *Hancock* ou *The Green Hornet*.

l'heure où nous terminons ce travail, Pékin développe une rhétorique qui vante les mérites du « China Dream ». Le bureau de Xi Jinping vend au monde un concept qui paraît moins illusoire que les efforts dialectiques précédents d'une « Société Harmonieuse » car il tente de redéfinir les règles du jeu consumériste, et donc, d'une certaine manière, de la démocratie libérale. Un rêve chinois pour concurrencer le rêve américain ?

### 3.4.13. Conclusion

Les textes superhéroïques, comme la plupart des productions US, montrent de tout temps une méconnaissance et parfois un mépris de l'Amérique pour l'étranger, voire un isolationnisme forcé en ce qui concerne la défense de Ville-Nation, durant les deux mandats de George W. Bush et son *Patriot Act* de 2001. La seule mémoire que le superhéros garde sélectivement à l'esprit est celle de sa gloire passée. Ce qui explique que l'Amérique parte seule au combat en 2003, invoquant un Axe du Mal d'un âge héroïque dépassé, en laissant ses alliés de la Deuxième Guerre mondiale sur la touche.

Mais cette tendance a changé radicalement au vingt-et-unième siècle. *Superman Returns* (2006) montre un superhéros qui découvre le monde alentour, et se tient informé des affaires de la planète, une responsabilité qui occupe toute son énergie et l'écrase. Les nouveaux superhéros ont donc moins de condescendance pour l'autre, et les récits superhéroïques modernes tiennent compte de paramètres venus d'ailleurs, hors des frontières traditionnelles de la Ville-Nation.

Cette prise de conscience est également nécessaire dans un paysage hollywoodien qui fait la part belle aux réalisateurs étrangers, et dans une industrie qui dépend de plus en plus des ventes hors de l'Amérique. Le superhéros US veut se vendre, quitte à y perdre son âme. C'est-à-dire : au-delà de l'idéologie dominante, jusqu'à perdre ce qui l'a toujours caractérisé en tant qu'Américain. Car les textes superhéroïques du vingt-et-unième siècle révèlent en outre, au-delà de la menace du terrorisme, la crainte de l'Amérique de se voir défaite par l'idéologie sociopolitique qu'elle a elle-même contribué à étendre au monde.

### 3.5. Conclusion de la troisième partie

Nous voici donc au terme de cette troisième et dernière partie, qui concerne le cadre sociopolitique du superhéros - et le déclin qui l'accable à l'époque contemporaine.

Nous avons montré que la ville superhéroïque, qui a succédé au Mid-West en tant que siège de l'idéologie américaine, est redevenue réelle au vingt-et-unième siècle, après les errements qui l'avaient conduite à ressembler à un parc d'attractions, une galerie des glaces ou un zoo. Le 11 Septembre est vraisemblablement responsable de ce revirement. Il suffit, pour s'en convaincre une dernière fois, de considérer la manière dont Spider-Man gagne son argent de poche en 2002 (en tant que lutteur de foire) et en 2004 (en tant que livreur de pizzas). La ville gagne en réalisme, et en gravité, ce qui conduit le Joker à s'étonner de tant de sérieux. Dans ce contexte, les superhéros perdent de la hauteur, sans que les diverses tentatives pour redresser la barre et relever la tête soient couronnées d'un succès convaincant. Il est quasiment impossible de transcender le réel. Il y a symboliquement, dans cette difficulté d'élévation la perte temporaire de cette *opportunity* qui caractérisait jusque-là *the American Way*. D'autant que la décapitation (des gratte-ciels) est devenue une figure majeure de la catastrophe urbaine à l'intérieur des textes superhéroïques. La cité est assiégée plus souvent qu'à son tour, une image récurrente que l'on peut associer au 11 Septembre. Au final, on peut s'interroger sur l'état de l'empire américain, car cette ville superhéroïque perd nombre de ses caractéristiques nationales pour s'ouvrir au monde qu'elle a conquis. Starling City, la cité cosmopolite globale de la série *Arrow* montre en effet que la démocratie libérale, en élargissant son périmètre d'influence à la planète, aspire l'Amérique en dehors de ses frontières traditionnelles, pour redéfinir la ville selon des critères qui ne sont plus strictement nationaux.

Nous avons ensuite évoqué les relations du superhéros avec les autorités. Le vengeur masqué ne remet jamais en question l'autorité de la ville, qu'elle soit démocrate ou républicaine, car il sert avec obstination l'idéologie libérale. Cependant, on note avec intérêt que le rédacteur en chef, œil critique de la société qu'il rapporte et commente, ne le tient plus en odeur de sainteté, preuve que le superhéros monomythique ne correspond plus à l'idéologie qu'il est censé contrôler. De fait, en utilisant le spectre critique de la théorie du dernier homme de Francis Fukuyama, on constate que le monomythe mégalothymique est singulièrement décalé par rapport à l'isothymie dominante qui triomphe de par le monde, depuis la Chute du Mur de Berlin. Risquons un jeu de mots diglotte : le μύθος (mythos) se heurte au θυμός (thymos), c'est-à-dire que l'isothymie égalitaire va mettre à mal son image-miroir, le mythe, qui est en soi l'émanation d'une exception inadmissible. Les

polymythes, que nous avons décrits longuement au début de ce travail, sont logés à meilleure enseigne, puisqu'ils se situent à l'opposé de la mégalthymie du superhéros de 1978. L'isothymie fukuyamienne nous permet de résoudre tous les questionnements et tous les problèmes liés à l'éclatement omnidirectionnel que nous avons observés dans nos efforts de classement identitaire (sexe, ethnicités, costumes, couleurs, etc.), puis ensuite dans l'analyse de la chute de la masculinité dans le monde superhéroïque des années 1990 et suivantes, et de l'émergence des minorités. La mégalthymie réactionnaire des monomythes après 2004 devient donc insupportable pour la majorité isothymique. La seule violence acceptable ne saurait l'être qu'à distance. C'est pourquoi un superhéros-drone évoluant dans un ciel sans nuage, comme Iron Man, paraît promis à un meilleur avenir que Batman frappant le Joker de ses mains nues, dans la lumière blafarde d'un poste de police. L'un est élévation et lumière, comme aux origines ; l'autre se complait dans sa noirceur au ras du sol, ce qui constitue une nouvelle donne. En cela, Batman n'est pas très différent de ces forces armées américaines qui subissent le désamour des foules en ce siècle. A tel point que le bruit de leurs bottes sur le front domestique rappelle à certains les pires heures de la folie mégalthymique hitlérienne. Le mécontentement populaire se fait donc entendre dans les rues de Gotham. A l'opposé, *Avatar* (2009) propose une utopie agraire rousseauiste comme remède escapistes (voire suicidaire) aux multiples maux de la démocratie libérale, tout en réduisant l'armée américaine à néant.

Nous avons vu, enfin, que la politique des USA vis-à-vis du reste du monde a longtemps été faite d'une regrettable naïveté, voire de préjugés xénophobes. Mais ce que montrent nombre de textes superhéroïques du vingt-et-unième siècle, c'est une conscience accrue du monde alentour, dont la conséquence la plus visible est le fardeau que cette notion fait peser sur les épaules du superhéros. Batman ou Superman ne parviennent plus à circonscrire et à contrôler cet univers au périmètre étendu qui est le leur. Traditionnellement frappés d'amnésie, certains superhéros modernes s'inventent un semblant d'historicité, comme Wolverine, qui nous renvoie aux sources de l'héroïsme américain. Nous entendons par là les années 1940 à 1970, après la Deuxième Guerre mondiale, période dont émane le ressort de l'Axe du Mal, pièce maîtresse de la dialectique Bush-Cheney. D'autres tentent de s'inscrire dans la filiation d'une lignée perdue, comme c'est le cas dans *The Green Hornet*, *Iron Man 2* ou *The Amazing Spider-Man*. Le superhéros moderne cherche donc dans son ascendance des repères fiables et stables qui lui indiqueront la marche à suivre dans un monde incertain.

Enfin, en admettant l'autre (un effet essentiel des événements du 11 Septembre) dans son schéma mental, le superhéros procède à une révision remarquable de sa cosmogonie. Les excès



orientalistes dénoncés par Edward W. Said s'estompent, au profit d'un plus grand respect de l'autre, ceci d'autant que le nouvel Oriental s'affirme aussi comme consommateur (voire acteur) d'une marchandise culturelle superhéroïque plus globale qu'auparavant.

# Conclusion générale

---

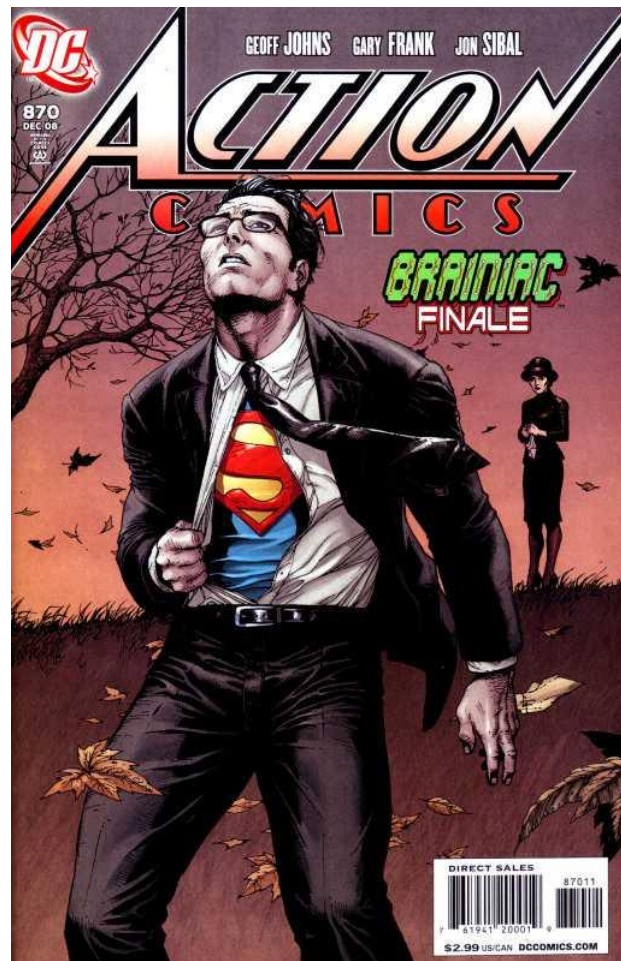


Illustration 133 : Atmosphère de deuil. Superman sur la colline aux suspendus. Dans les airs crépusculaires au-dessus de sa tête, la chute des feuilles, ou bien l'ombre maléfique des chauves-souris post 11 Septembre ?<sup>618</sup>

---

<sup>618</sup> Clark Kent par Gary Frank , couverture de *Action Comics* issue N°870 (DC Comics), octobre 2008.

« Superman peut-il encore voler au vingt-et-unième siècle ?<sup>619</sup> » s'interroge à juste titre Geoff Boucher, dans le *Los Angeles Times* à la fin 2008, dans un article assorti de l'illustration qui précède. De fait, le Superman de *Superman Returns* (2006), tremblant, trempé, suant à eau et à sang, ne ressemble en rien à celui de 1978, toujours tiré à quatre épingles, la mèche gominée et les aisselles sèches, et paraît de moins en moins en mesure de sauver le monde. Et Geoff Boucher de renchérir : « Leave the pure heroic nature of Superman intact, or don't bother putting that famous costume on him! » Cette injonction péremptoire fait question : Superman n'est-il donc plus un héros ? Tout au long de ce travail nous nous sommes efforcés de montrer que le succès populaire des films de superhéros dans les années 2000, son ampleur et leur nombre, cachent en fait, de manière assez paradoxale, des signes visibles du déclin des références, codes, et valeurs initialement contenus dans le premier *Superman* en 1978. C'est implicitement ce que dit la citation ci-dessus.

Dans le corps de ce travail, nous nous sommes efforcé de montrer en détail que ce déclin se manifeste de multiples manières : tant dans la mentalité percluse de doute de nombreux superhéros conspués par le public (interne à la narration), qui dépriment et se négligent ; tant dans leur psyché trouble que dans la perte de leurs référents moraux ; tant dans les variations du corps type du superhéros, que dans ses codes couleur ; tant dans le nombre et la portée des superhéros modernes que dans la palette de leurs superpouvoirs ; tant dans les symboles visuels présents à l'écran que dans les trames narratives qui mettent en évidence un miroir lézardé, à l'aune du moral ambiant ; tant dans le combat acharné que se livrent deux constructions narratives, l'une visant à l'union, l'autre à la singularité multiple ; tant dans la mauvaise conscience de certains superhéros qui va jusqu'à consacrer l'émergence d'un *Doppelgänger*, double émissaire et sacrificiel, qui est lesté de la faute et jeté du haut des tours, permettant à la légèreté implicite au superhéros de reprendre ses droits, et la hauteur qui est son apanage naturel ; tant dans la distribution des archétypes propres au genre que dans leur glissement d'un texte à un autre, certains archétypes fonctionnant tantôt en positif, tantôt en négatif d'un récit à un autre, avec ou contre le superhéros selon les besoins de l'heure ; enfin dans l'avènement subtil d'un superhéros nommé Everyman, quidam quintessentiel qui s'empare de la superhéroïtude et la fait sienne, assoyant sur le piédestal désormais vidé un superhéros qui se trouve ailleurs, hors du périmètre américain traditionnel. Car l'homme de la rue, cet Everyman hérité de la dialectique de George Bush Junior, est un héros comme les autres, ou bien peut-être un superhéros privé de son préfixe, à défaut de ses pouvoirs. *Hancock* (2008) est un très bon exemple de ce héros nouvel vague (illustration ci-

---

<sup>619</sup> BOUCHER, Geoff. « The Superman problem: Can he still fly in the 21st century? » *Hero Complex - movies, comics, pop culture - Los Angeles Times*. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://latimesblogs.latimes.com/herocomplex/2008/09/the-superman-pr.html>.

dessous). Il est le reflet d'une Amérique désenchantée, dans le cadre d'une ville plus horizontale. Il n'est puissant que quand sa super-dulcinée n'évolue pas à proximité, comme si la puissance de l'une (la femme) excluait la super puissance de l'autre (le héros).

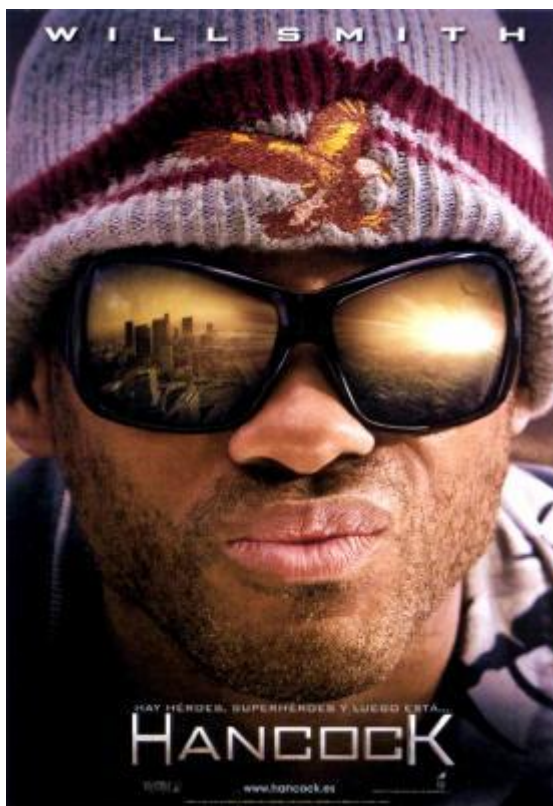


Illustration 134 : *Hancock* (2008) s'illustre par une dialectique ambiguë, dans la promotion du film : « il y a des héros, il y a des superhéros, et il y a Hancock ! » On notera sur cette image, outre le menton mal rasé, la moue dubitative, l'aigle américain aux couleurs passées, et le reflet d'une ville absente dans le verre de droite. Qu'est-il donc arrivé à la cité pour que le superhéros en perde la mémoire ?

Cette conclusion générale se fera en deux parties. Nous procéderons d'abord, patiemment, au relevé chronologique de notre travail, partie après partie. Nous terminerons par une synthèse des arguments les plus saillants, pour répondre aux diverses questions exposées dans l'introduction, et conclure véritablement cette thèse.

Depuis le 11 Septembre 2001, et jusque 2008 environ, le grand écran a vu défiler une parade de superhéros désœuvrés, voire déprimés (*Hancock*, *The Incredibles*), qui errent et dorment sur les bancs publics, abattus, blessés (Iron Man au début du premier épisode de la franchise éponyme ; Superman chutant dans le vide en 2006), désorientés (*Spider-Man 3*, *Superman Returns*, *The Dark Knight*), très en colère (*Hulk*, *Hellboy I* et *Hellboy II*), hués par des foules de cinéma (*The Incredibles*, *Hancock*, *Hulk*, *Hellboy I* et *Hellboy II*) pour leur inanité ou leur destructivité, poursuivis par la

justice (*Hancock, The Incredibles*) pour tous les effets secondaires et toutes les conséquences néfastes de leurs actions salvatrices.

Ce tout dernier point constitue une grande première chez les superhéros, généralement peu enclins à assumer les millions de dollars de réparations suite aux multiples dégâts causés par ces trains, ces funiculaires et ces métros qui déraillent, ces bâtiments et ces véhicules qui explosent, *ad lib*. Désormais ils doivent rendre des comptes. Cet argument est à prendre très au sérieux. Car, au fond (et nous reviendrons sur ce point en fin de travail), le superhéros est, d'une certaine manière, rendu responsable du chaos ambiant, et considéré implicitement comme l'auteur de l'acte de destruction, avant le superméchant lui-même. Il doit payer.

Bref, nous avons affaire à des superhéros qui ne savent plus à quel saint se vouer, alors qu'ils ne devraient s'en remettre qu'à eux-mêmes pour sauver le monde. Triste constatation. En l'occurrence, c'est le monde qui les sauve, à l'instar de ce chargé de relations publiques qui redore le blason de Hancock auprès du quidam américain<sup>620</sup>. En 2006, Lois Lane explique à la une du *Daily Planet* : « Why The World Doesn't Need Superman », ce qui lui vaut la réaction amusée de Lex Luthor par la suite<sup>621</sup>. Cette ironie révèle implicitement le statut symbolique très ambigu du superméchant, plus vraiment très noir, tant le superhéros l'est à sa place. Clairement, ce que nous indique à l'envi l'état des lieux initial de moult textes superhéroïques après 2001, c'est que le superhéros américain a un véritable problème d'image, et se doit de redorer son blason. On voit donc en réaction, dans plusieurs productions à partir de 2008, une « peopolisation » des superhéros qui s'affichent dans des shows à l'américaine façon Las Vegas (*Iron Man II*) ou bien passent plus de temps à monter sur scène et à recevoir des médailles qu'à secourir leurs congénères (*Spider-Man 3*). *Hancock*, film vierge de toute référence antérieure, puisqu'il n'est tiré d'aucun modèle préalable sur bande dessinée, est particulièrement symptomatique de cette nouvelle fragilité du superhéros. Mais il l'est aussi grâce à sa deuxième partie, une rédemption qui passe par une agence de

---

<sup>620</sup> Critique de Roger Ebert dans le *Chicago Sun-Times*: « Hancock, the latest star showcase for Will Smith, has him playing a Skid Row drunk with superpowers and a super hangover. He does well, but there are always consequences, like when he saves a man whose car is about to be struck by a train, but causes a train wreck. What he needs is a good PR man. Luckily, the man whose life he saved is exactly that. He's Ray Embrey (Jason Bateman, the adopting father in Juno), and Ray has a brainstorm: He'll repay Hancock by giving him a complete image makeover. If this sounds like a slapstick comedy, strangely enough it isn't. The movie has a lot of laughs, but Smith avoids playing Hancock as a goofball and shapes him as serious, thoughtful and depressed. » EBERT, Roger. « Hancock, the latest star showcase for Will Smith ». *Chicago Sun-Times*, 30 juin 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.rogerebert.com/reviews/hancock-2008>.

<sup>621</sup> Lex Luthor: [à Lois Lane] « That's funny. Hey, didn't you win the Pulitzer Prize for my favorite article of all time, 'Why the World DOESN'T Need Superman'. », dans *Superman Returns* (2006).

communication, et donc plus largement par le canal des médias de la Côte Ouest. Nous assistons donc métaphoriquement à un satisfecit hollywoodien envers soi-même, une auto-gratulation qui semble signifier : le superhéros contemporain, et donc le pays qu'il représente, vont mal, mais la machine hollywoodienne travaille à redresser et à magnifier son image. Le préfixe « super », c'est bien le cinéma qui le donne à un héros américain de plus en plus ordinaire et de plus en plus critiqué (mais qui vend, d'ailleurs très bien, l'image de sa propre chute), et dont on note plus généralement le chaos qu'il engendre, avant le soulagement cathartique très conventionnel qu'il est censé apporter à la planète. Les codes narratifs de 1978 sont donc très malmenés en ce début de vingt-et-unième siècle.

Dans le domaine physique, comme le montre l'illustration peu flatteuse ci-dessous, le corps superhéroïque a connu nombre de mutations depuis 1978. Nous avons constaté que ces variations de la forme originelle du corps de Superman, calqué sur la silhouette d'un *quarterback* des années 1970, vont généralement dans le sens d'une dégradation, surtout depuis 2000, et l'émergence de la franchise des *X-Men*. L'*Urkörper* initial est devenu pour ainsi dire polymorphe, tant sa représentation se trouve éparpillée en de nombreux modèles distincts.



Illustration 135 : Monsieur Incredible, corps dur amolli.

Il y a d'abord perte visible de masse corporelle, entre Superman ou Batman d'une part, et Spider-Man de l'autre. L'homme araignée a non seulement un corps de gamin, mais son esprit suit le même chemin, mettant en évidence les émois d'une psyché adolescente. Peter Parker est tout juste sorti du lycée, et ne connaît du monde du travail que les petits boulots temporaires. Le corps de Superman est le modèle qui sert de référent originel à tous les corps qui ont suivi au cinéma. Il s'agit d'un corps de sportif (sans arme), plutôt que d'un corps de soldat (armé). Il s'agit également d'un corps d'homme mûr, qui est le résultat d'une évolution elle-même visible à l'écran dans le

premier *Superman* (1978), lequel est une sorte de *Bildungsroman* initiatique comme le sont certains des autres textes traitant de la genèse d'un superhéros donné. Cependant la masculinité de ce corps n'est censée être que sublimée, par l'effet d'une bowdlérisation adaptée au puritanisme américain. Chacun des corps étudiés a effectivement un attribut phallique de référence, mis en exergue, boursoufflé, tel Hercule et son gourdin dans l'antiquité. Cet attribut est symbole de sa force, et son illustration à l'écran passe généralement par la métaphore du bras, avec ou sans prothèse à son bout. Pour nous résumer, le corps originel est massif et mâle, sexué mais non sexuel. Avec l'avènement de Spider-Man, à partir de 2000 et jusqu'à 2005 environ, on assiste à une décroissance de la masse musculaire du superhéros, lequel prend une allure de gamin et non plus celle d'un homme. L'attribut armé se fait même symboliquement régressif, voire éjaculatoire. Toutes proportions considérées, on passe symboliquement du Superman de Metropolis au Superman de Smallville ; ou bien encore de Batman à Robin. Au travail, c'est comme si Clark Kent, l'homme de plume, cédait sa place à son photographe Jimmy Olsen, double de Peter Parker. C'est ce que Baudrillard appelle « l'impuissance de la puissance », ou puissance molle, une puissance qui vit sur ses acquis et sur une lancée amorcée par d'autres, et désormais devenue inertie.

Nous observons de multiples exemples de corps superhéroïques en perdition après 2000. Le corps superhéroïque se distend, se boursoufle, se féminise dans des textes tels que les *Fantastic 4*, *Priest* ou *The Incredibles*, lesquels ne sont au final que de vrais exemples tétrasomatiques, mais plutôt une tentative de retour au modèle de la famille nucléaire, se recentrant autour d'un *pater familias* en perdition. Une conclusion s'impose cependant : le corps superhéroïque se divise. Et si l'on considère des films comme la franchise des *X-Men*, il va même jusqu'à éclater en neuf corps distincts. Voire dans des centaines, ou des milliers de directions distinctes de l'*Urkörper* originel dans des séries TV comme *Heroes* ou *les 4400*. Ce corps multiple semble entraîner la narration superhéroïque traditionnelle en direction du feuilleton, comme si la diégèse superhéroïque du vingt-et-unième siècle, sur grand écran, ne suffisait plus à contenir tant d'histoires individuelles en 90 ou 120 minutes.

Après 2005 certains films affichent une tendance inverse, en réaction marquée. Batman et Superman reviennent sur le devant de la scène avec leurs corps massifs, et *Captain America* enfonce le même clou en restituant au superhéros sa silhouette originale, au grand dam des commentateurs féministes, qui voient d'un mauvais œil le retour du mâle protecteur. Il y a bien querelle idéologique entre le superhéros unique et les divers modèles polysomatiques. Mais les exégètes de toutes tendances ont-ils vraiment du souci à se faire ? Car cette réaction, si méritoire soit-il, paraît souvent vaine, indépendamment du cadre de référence de la silhouette du héros, que

celui-ci soit patriarcal ou non (mais pas forcément matriarcal). La chute de la masculinité remet également en cause la masculinité virtuelle du superhéros, et ses préceptes moraux, dont elle est le mètre étalon. C'est dire que c'est au fond l'autorité qui est remise en cause dans l'univers superhéroïque, et pas le mâle *stricto sensu*. Dans le même temps, rien ne s'oppose à ce qu'une autre forme d'autorité morale, matriarcale ou non, se mette en place. Mais ce n'est pas le cas. La chute de la masculinité consacre la chute de l'autorité, laquelle n'est pas véritablement remplacée.

Enfin, il y a pire. Car malgré la réaction de textes monomythiques évoqués ci-dessus entre 2005 et 2012, le corps superhéroïque se dévoie sur l'autel de la carnalité. L'hyper masculinité du modèle original ne saurait aller de pair avec une sexualité d'homme normal, comme on le voit trop souvent dans les textes du vingt-et-unième siècle<sup>622</sup>. Le supermâle ne saurait être un mâle tout court, amant et géniteur, comme il apparaît dans une demi-douzaine de films. Son superêtre ne saurait émettre le moindre fluide corporel, qu'il serve à la transmission séminale ou à la sudation. Il ne saurait se départir de son calme, comme le fait Batman dans *The Dark Knight*, ou bien Superman dans *Man of Steel*. Le corps du superhéros, et son expression, son visage ou son masque, ont valeur hiératique, telle une statue portée par la ferveur du public. Face maculée et rictus sont les apanages du superméchant, et non ceux du superhéros. Sur ce plan, il y a à nouveau déclin.

Enfin, pour ce qui est de la nationalité du superhéros, ce même mouvement trouve son prolongement logique, malgré la réaction émoussée des grands monomythes. Car plus le superhéros se vend à l'étranger, plus il perd de son américanité, ce qui est un effet pervers des films à très gros budget qui ont besoin d'un public de plus en plus large pour amortir leur investissement. En conclusion, plus les années passent, plus le nombre de productions augmente, et plus le superhéros américain se fait homme, et plus il devient éclaté et global, voire apatride, en perdant nombre des traits fondateurs qui l'ont fait et surhomme, et américain. Nous reprendrons cet argument en fin de conclusion.

Avec Batman, les années 1990 avaient vu un affaiblissement des modèles masculins en vigueur dans l'univers superhéroïque, et l'émergence de héros moins positifs, voire quelquefois complètement négatifs, des héros qui broyaient du noir à de multiples égards. Il s'agissait également de superhéros affichant une libido moins claire que le strict modèle hétérosexuel. Cette tendance allait de pair avec une montée en puissance de la femme dans les autres productions contemporaines, hors du genre, comme la Sarah Connor des *Terminator*. On pouvait donc observer

---

<sup>622</sup> Est-ce une véritable surprise ? Dans *Superman II* (1980), déjà, Clark Kent veut renoncer à ses superpouvoirs pour épouser Lois Lane, qu'il considère comme la femme de sa vie.



concomitamment une montée indéniable du féminisme, et l'émergence de personnages de femmes fortes, lesquelles venaient souvent empiéter sur des territoires et dans des rôles généralement dévolus aux hommes. Ce mouvement s'est amplifié à la fin du vingtième siècle, jusqu'à devenir la norme au siècle suivant. Le sous-texte féministe de Lois Lane dans *Superman* (1978) a fait place au discours émancipé de la même Lois Lane dans *Superman Returns* (2006), celui d'une mère célibataire s'assumant pleinement. Cette évolution est dans la juste logique de l'après 1968 dans le monde occidental. On pourrait dire d'une certaine manière que la perte de volume musculaire du superhéros a servi à favoriser la cause des femmes de l'univers superhéroïque. Elle a en outre ouvert la voie à des minorités qui ne se reconnaissaient pas forcément dans le stéréotype du superhéros des années 1980. Car en fait, de manière tout à fait manichéenne, le masculin ne s'oppose pas seulement au féminin dans l'univers superhéroïque, mais bien à tout ce qui n'est pas masculin ; et, par extension, à tout ce qui n'est pas américain, à tout ce qui n'est pas WASP, à tout ce qui n'est pas blanc, à tout ce qui n'est pas hétérosexuel, à tout ce qui n'est pas archétype. Ce qui signifie également que le monde superhéroïque traditionnel met en lice deux modes de pensée : l'un stéréotypé, et l'autre placé sous le signe de la diversité, tous azimuts. On peut observer l'étape ultime de ce mouvement dans le premier *X-Men* - le superhéros des années 2000 a neuf représentations distinctes, conformément au modèle de l'ennéagramme. Dans son entrée en matière, Charles Francis Xavier qualifie de mutation l'évolution de l'archétype du superhéros en neuf entités distinctes : « Mutation: it is the key to our evolution. It has enabled us to evolve from a single-celled organism into the dominant species on the planet.<sup>623</sup> » Le Professeur parle bien sûr de la vie humaine. Mais il est tentant de lire dans cette déclaration un sous-texte triomphant : la revendication par les neuf X-mutants de la domination de leur modèle superhéroïque à visages multiples dans les discours narratifs du vingt-et-unième siècle, face aux monomythes lézardés et manquant d'éclat.

Nous avons vu dans le corps de ce travail que la thématique de l'affaiblissement des couleurs, et de leur dispersion, est omniprésente dans les films superhéroïques du vingt-et-unième siècle. Nous sommes passés des couleurs primaires des années 1980 à des teintes secondaires, voire tertiaires, principalement dans ce siècle. Ces couleurs désaturées offrent, certes, un alibi artistique aux réalisateurs et chefs-opérateurs. Mais on peut également voir dans cette évolution, d'une part une amélioration de la palette des teintes ambiantes sombres des années 1990, mais aussi, inversement, une dilution des couleurs de base de la superhéroïtude. Une couleur primaire est une couleur masculine. Nous entendons le terme « masculin » au sens le plus virtuel qui soit, comme

---

<sup>623</sup> *X-Men* (2000).

exprimé dans notre chapitre sur le corps superhéroïque, et non dans une bipolarisation antithétique mâle-femelle. Le terme « masculin » est donc ici utilisé comme un synonyme de force morale (plus que physique), sans référence première au sexe ou au genre (*gender*) des intéressés. Une couleur secondaire, comme le vert, le violet ou l'orange, est plus volontiers duelle, et donc moins masculine. Contrairement à ce qui a été écrit au paragraphe précédent pour la condition féminine à l'intérieur du monde superhéroïque, le costume du superhéros a conservé cette ambiguïté. C'est-à-dire que l'éclatement des couleurs se poursuit. On pense notamment aux costumes des personnages de *Kick-Ass*, tout de vert, et violet. Son aboutissement, à notre sens, est la peau multicolore des Na'vis du film *Avatar*.

On est donc passé, de 1978 à 2009, d'un costume composé de trois couleurs primaires, à une peau offrant une palette de milliers de variations de bleu. Le costume des Na'vis dans *Avatar* (2009), montre les infinies nuances de ce que nous considérons comme le superhéros moderne, lequel garde tout de même comme couleur de base le bleu, symbole de la masculinité (voire de l'animalité dans le cas présent) qui sied au type. Ces teintes correspondent à celles du projet *Superman Lives* de Tim Burton<sup>624</sup> en 1998 (cf. illustration page 190), l'éclatement des couleurs superhéroïques est donc clairement antérieur à septembre 2001. La seule différenciation signifiante est la nationalité du superhéros.

Tableau 32 : Le superhéros des années 2000 va-t-il devenir un « alien » ?

Dates\Nationalité	USA	Extérieur/non US
1998	Superman multicolore	
2009	Na'vi multicolore	

Au-delà de cette dispersion des costumes superhéroïques on constate un glissement notable des codes couleur en ce qui concerne les décors et l'habillement des superméchants. D'une part les référents superhéroïques se trouvent maculés. L'exemple le plus flagrant est la Forteresse de Solitude de Superman, laquelle passe du blanc le plus éclatant en 1978 au gris le plus terne en 2006. On se rappelle que cette Forteresse est la dépositaire des vertus superhéroïques les plus nobles. Cette noblesse tendrait donc à disparaître quand le blanc se ternit. Nous avons ici affaire à

<sup>624</sup> Lassé de Batman, Tim Burton était censé réaliser sa vision de Superman. Le projet, commencé en 1994, devait mettre en vedette Nicolas Cage dans le rôle de l'Homme de Fer. Tim Burton avait déjà bousculé les couleurs de Batman, on se le rappelle. Il s'apprêtait à faire de même pour Superman en 1998.

un phénomène aussi remarquable qu'une éclipse solaire. Le superhéroïsme perd de son éclat. Le superhéros n'est plus ce phare dans la tempête que l'on connaissait dans les années 1980. Nous en voulons pour preuve le spectre chromatique de son costume, obtenu de nos jours par décomposition (soustraction) sur une base noire, alors que l'on procédait par composition basée sur le blanc en 1978. Les deux opérations sont diamétralement opposées l'une à l'autre. Pour la synthèse additive, les couleurs primaires sont le rouge, le vert et le bleu (cf. le costume de Superman en 1978). Pour la synthèse soustractive, il s'agit du magenta, du cyan et du jaune ; le vert, le rouge et le bleu étant, par conséquent, secondaires. Ce qui signifie que le costume de Superman est passé en quelque 35 ans de couleurs primaires à des couleurs secondaires, un indicateur qu'il ne faut en aucun cas prendre à la légère. Pour prendre un autre mode de comparaison : les couleurs du costume de Superman ou de Spider-Man au vingt-et-unième siècle sont obtenues par la composition du costume de Superman en 1978 et de celui de Batman dans les années 90. Mais cette composition est en fait le résultat d'une soustraction chromatique, et non d'une addition. Quant au noir qui préside à cette opération, nous posons que c'est celui du pétrole tout-puissant depuis la fin des années 1970.

A l'inverse, comme nous nous sommes efforcé de le démontrer, les codes manichéens traditionnels du noir et du blanc se trouvent désormais malmenés en ce qui concerne certains superméchants et le précepteur et prescripteur du superhéros, dépositaire des valeurs morales qui sont censées l'animer. On se rappelle cette image saisissante de 2006, qui voit Lex Luthor (Kevin Spacey), tout de blanc vêtu se donner les mêmes allures de Jor-El (interprété par Marlon Brando) en 1978. Comment est-ce possible ? Le mode de pensée du malfrat apparaît donc dans ce siècle comme une alternative aux édits du guide spirituel d'antan. Il s'agit d'un glissement très sensible. Si le superméchant devient le contrôleur du superhéros, dans quelle direction le *surmoi* va-t-il entraîner le superhéros ? On nous pardonnera cette question rhétorique. Mais elle constitue le dilemme central du superhéros des années 2000. Fait-il le bien ou le mal, maintenant qu'il a franchi la ligne proverbiale qui le sépare de son Némésis ? Rien n'est plus blanc, et, comme le dit Kellner : « Thus, *The Dark Knight* portrays the morass and abyss of the Bush-Cheney era. Together the *Batman* films of the 2000s articulate the dark, deep pessimism of people plagued by their own economic and political elites and deadly enemies who want to destroy them.<sup>625</sup> » Le blanc et le noir se trouvent inversés l'un par rapport à l'autre dans une sarabande de références qui donne le vertige. Les repères manichéens traditionnels sont considérablement malmenés. La grande clarté de 1978 fait

---

<sup>625</sup> KELLNER, Douglas. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009, page 11.

place à l'âge des ténèbres, mais en couleurs, après 2000. Cela a-t-il un rapport avec les événements du 11 Septembre ? Oui, mais pas de manière décisive, puisque cette perte de lumière est le résultat d'une évolution qui est antérieure aux attentats.

Nous avons ensuite montré comment le texte superhéroïque traditionnel s'articulait autour d'un triangle sémiotique homme-de-la-rue/superméchant/superhéros correspondant à la structure de l'inconscient selon Sigmund Freud, chacune des trois pointes représentant, respectivement, le *moi*, le *ça* et le *surmoi*. L'enjeu principal du dilemme que constitue tout film superhéroïque depuis 1978 est la relation de l'homme avec le pouvoir, ou la richesse. Il est donc plus éthique que strictement libidinal. Le rôle du *ça* est d'abuser du pouvoir ; celui du *surmoi* est de réguler les excès du *ça*. Mais il est devenu extrêmement difficile, au vingt-et-unième siècle, de distinguer qui est qui, tant ces trois pôles se mêlent et se croisent, dans un jeu de chaises musicales assez troublant. Une chose est certaine, cependant : c'est invariablement le superhéros qui fait les frais de la confusion. Car le superméchant le contraint souvent à passer la ligne de démarcation qui sépare le bien du mal.

Une des nombreuses manières de redorer le blason des superhéros monomythiques en ce siècle consiste en une modification majeure de la structure du récit formulaique habituel, et en l'introduction d'un nouveau type de personnage dans la diégèse superhéroïque : le bouc émissaire. L'opération consiste à prendre la mauvaise conscience latente d'un superhéros donné, voire de ses penchants malins, de les distancier du superhéros lui-même en lui donnant une incarnation propre, laquelle est souvent très voisine de la personne terrestre du superhéros. Bruce Wayne est assez proche de Harvey Dent ; Eddie Brock est une copie conforme de Peter Parker. Dès lors le superhéros va lutter contre une émanation physique de la mauvaise part de lui-même, en même temps qu'il va s'attacher à défaire le superméchant. Comme nous l'avons fait valoir, il s'agit d'une opération strictement cathartique dans laquelle le superhéros élimine complètement sa mauvaise conscience et sa part d'ombre, et par laquelle il va retrouver ses dispositions et vertus naturelles, jusqu'à ensuite lutter contre le vrai superméchant du texte filmique en question. Ainsi pour les deux exemples suscités : Spider-Man vainc le New Goblin (Harry Osborn) seulement après avoir éliminé Venom/Eddie Brock, son double maléfique ; Batman ne peut éliminer le Joker qu'après s'être défait de Two-Face (Harvey Dent), un quasi-double qui s'est fait passer pour lui en conférence de presse. Le bouc émissaire constitue un écart majeur par rapport à la formule traditionnelle d'un film superhéroïque.

Diachroniquement, nous avons un point de comparaison qui nous le confirme. Rappelons-nous :

dans *Superman III*, Superman est infecté par une kryptonite synthétique mélangée à du goudron<sup>626</sup> qui le scinde en deux personnalités distinctes : le bon Clark Kent et le mauvais Superman (illustration ci-dessous).



Illustration 136 : *Superman III* (1983) : Superman contre Clark Kent.

Le *moi* livre donc un combat épique contre son *surmoi*, lequel est normalement censé exercer un refoulement sur lui. Nous avons évoqué ce point dans notre première partie. Le danger d'une telle manœuvre est réel : si Clark Kent ne sort pas vainqueur d'une telle confrontation, alors il meurt. Et le mérite d'avoir recours à une construction narrative tierce est de désamorcer un tel dilemme. Mais cette construction est aussi un puissant indicateur des enjeux en présence. Entre 1983 et 2007 la noirceur du double maléfique s'est amplifiée. On le constate en comparant le noir intégral du costume de Spider-Man (et par association de celui de Venom) aux couleurs assombries du costume de Superman dans l'illustration qui précède. Il n'y a aucune commune mesure entre les deux. Le superhéros moderne est devenu schizoïde.

Le grand gagnant de la bataille que se livrent superhéros et *Doppelgänger* est, indéniablement, le superméchant, qui acquiert, dans les années 2000, une aura qu'il n'avait jamais eue depuis 1978. On comprendra aisément la dangerosité de cette attraction fatale qu'exerce un personnage comme le Joker en 2008. Les tiraillements du discours narratif mettent en vedette le mal, en lieu et place du

---

<sup>626</sup> Encore l'influence du pétrole. L'erreur de formulation vient de l'informaticien Gus Gorman.

bien. Tout est affaire de glissement, et le soulagement cathartique final ne permet pas d'exorciser le doute que ce glissement a suscité. Ceci d'autant que le Joker de 2008, chantre de la dématérialisation, a des pulsions suicidaires, alors que le même personnage (incarné par Jack Nicholson) n'était qu'un jouisseur invétéré en 1989.

Nous avons ensuite observé que la ville superhéroïque, qu'elle s'appelle Metropolis, Gotham City, ou New-York, est le siège de la démocratie libérale à l'américaine, une idéologie capitaliste inscrite dans la constitution, qui se cache communément sous l'appellation *The American Way*. Cette vitrine faite d'un empilement de richesses a un attrait principal pour l'*homo americanus* : elle est le lieu de tous les possibles (*opportunity*). Mais ce tableau idyllique change après 2001. Le superhéros est à terre plus souvent qu'à son tour, il a du mal à s'élever, et les cimes sont souvent occupées par quelqu'un d'autre. L'*opportunity* qui lui permettrait de transcender le réel lui échappe.



Illustration 137 : Agression venant du ciel : la ville menacée dans *The Avengers* (2012)<sup>627</sup>.

La ville superhéroïque est le lieu premier dans lequel s'observent des stigmates du 11 Septembre 2001. Ces stigmates, on s'en souvient, étaient quasi-tabous à l'écran, suite à la rencontre de Karl Rove avec 40 patrons de studio en novembre de la même année<sup>628</sup>. Hollywood avait conscience de

---

<sup>627</sup> Document photographique tiré de la bande-annonce de *The Avengers* (2012).

<sup>628</sup> SCHODOLSKI, Vincent J. « Administration drafts Hollywood in war effort ». *Chicago Tribune*, 12 novembre 2001. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://articles.chicagotribune.com/2001-11-12/news/0111120234\\_1\\_rove-patriotic-films-major-studios](http://articles.chicagotribune.com/2001-11-12/news/0111120234_1_rove-patriotic-films-major-studios).

participer à l'effort de guerre, comme le lui demandait la Maison Blanche. A partir de 2004, Il faut bien admettre qu'il n'y a pas d'armes de destruction massive en Irak, et Hollywood cesse d'être muselé par les conseillers de la Maison Blanche. Dans les films postérieurs, il est fréquemment question d'agressions venues du ciel, de bâtiments frappés par des boules de feu, comme dans l'illustration ci-dessus.

Comme toujours dans l'univers imaginaire américain depuis les années 1950, l'espace est un lieu de conquête ou d'invasion. Dans un nombre croissant de productions on voit l'Amérique subir une invasion extérieure. En effet, dans quantité de films, superhéroïques ou non<sup>629</sup>, la ville est attaquée depuis l'espace, ce qui constitue un contraste saisissant par rapport à la ville superhéroïque des années 1980, qui générait ses propres menaces, et à la cité gothique des années 1990, tantôt sacralisée, tantôt disneyifiée, mais avant tout ville-miroir qui renvoyait au superhéros son image magnifiée.



Illustration 138 : « Another falling man » : la chute de Iron Man dans *The Avengers* (2012) est filmée à nouveau en contreplongée. Le spectateur, comme le superhéros, est cloué au sol.

Cette invasion depuis les cieux induit un constat difficile à contourner : le superhéros ne maîtrise plus les airs. Par extension il est souvent cloué au sol. Cette lourdeur se retrouve ailleurs, dans ces images multiples de chutes de superhéros, qu'il s'agisse de Superman en 2006, ou bien d'Iron Man en 2012, dans un mouvement inéluctable vers le bas. La thématique de la chute est omniprésente

---

<sup>629</sup> *The Day The Earth Stood Still* (2008), par exemple.

dans les productions superhéroïques d'après 2005. La plongée, plan traditionnel du genre superhéroïque avant 2001, est donc souvent remplacée par la contreplongée dans les films postérieurs à cette date (cf. illustration ci-dessus). Le superhéros est à terre, avec toute la force que cette image peut canaliser. Il perd de la hauteur, voire de sa légèreté, phénomène parfaitement exprimé par le Joker dans *The Dark Knight* lorsqu'il dit à Batman : « Why so serious? » Car tout est affaire de pondération dans le monde du superhéros.

La représentation de cette ville menacée, puis assiégée, est-elle la conséquence directe, dans l'inconscient collectif américain, des seuls attentats contre les Tours Jumelles ? L'imagerie commune à de nombreux textes superhéroïques abonde en scènes de destruction, de décapitation de gratte-ciels, et de décombres fumants envahissant les rues de la ville, toutes choses qui rappellent les pires moments du 11 Septembre 2001. Mais un sous-texte tenace pointe peut-être dans une autre direction : celle d'un système est en train de périliter, dont le déclin a été accéléré par la crise de 2007. N'est-on pas en train d'assister au déclin de l'empire américain sur celluloïd ? Comme si, pour suivre Baudrillard, l'Amérique de 2007 réalisait un échange symbolique<sup>630</sup>, en réponse au don de mort d'une poignée de kamikazes : le suicide de son mode de fonctionnement. Nous reviendrons sur ce point en fin de conclusion.

Traditionnellement le superhéros a un immense respect pour l'autorité, à commencer par celle du père. Les commentaires du rédacteur en chef, juge et jauge de son action réparatrice, sont devenus très acerbes en ce nouveau siècle, sans qu'il y voie jamais matière à broncher. Il est docile. A partir de 2005, le quatrième pouvoir se démarque clairement des superhéros, pour mettre en doute leur utilité, voire leur probité. Les manchettes des journaux ne se privent pas de critiquer les actions superhéroïques, comme nous l'avons évoqué plus haut dans ce chapitre en ce qui concerne Superman. Où sont les superhéros lorsque l'on a besoin d'eux ? A quoi servent-ils ? Dans le monde réel l'opinion américaine se pose les mêmes questions sur ses forces armées, engagées dans la poursuite de moulins à vent incapables de destruction massive dans les sables du désert irakien.

Le superhéros conserve donc une attitude neutre vis-à-vis des autorités quelles qu'elles soient. Il n'est ni conservateur, ni libéral. Défenseur des valeurs de la démocratie libérale et de son idéologie dominante faite ville, il se contente d'assister le pouvoir en place. Les clivages politiques habituels n'ont pas d'emprise visible sur le superhéros. Il n'est ni Républicain, ni Démocrate. Mais la position

---

<sup>630</sup> Le concept de l'échange symbolique est sans doute celui que Baudrillard a le moins défendu dans tous ses textes. Peut-être, au fond, n'est-il pas défendable. Mais il est en tout cas très séduisant dans le cas qui nous occupe.



de l'autorité, quelle qu'elle soit, face au superhéros (puis ensuite du superhéros vis-à-vis de l'autorité) a considérablement évolué au fil des ans. Au siècle précédent c'était essentiellement la police qui apparaissait comme détentrice officielle de l'autorité au sein de la diégèse superhéroïque, même si elle n'était quelquefois qu'un simple élément accessoire du décor urbain, adjuvant plutôt que protagoniste d'un schéma narratif dans lequel elle n'avait, somme toute, qu'un second rôle. Le superhéros était alors avant tout le garant moral de l'autorité, constitué de règles plutôt que de lois. La police, exécutante de la loi, était par conséquent au service du superhéros, et non l'inverse. Après 1989, et la Chute du Mur de Berlin, les intrigues des films étaient avant tout américano-centriques, pour ne pas dire nombrilistes, comme nous avons pu l'appréhender dans notre chapitre sur le miroir/psyché. Chargé de la paix intérieure, le superhéros était le plus souvent adulé par les foules, et porté aux nues par la presse.

Après 2001, la relation superhéros/police change. Batman, par exemple, agit aux côtés, ou bien à la place, des forces de l'ordre, chargées de l'ordre à l'intérieur de la cité. On observe ensuite dans les diverses productions cinématographiques de superhéros une arrivée en force de l'armée (plutôt que de la police), laquelle est chargée de repousser les assauts extérieurs (et non plus intérieurs) à la cité métaphorique que nous avons analysée plus haut. Dans l'un et l'autre cas (police/intérieur, et armée/extérieur), le superhéros en vient à se substituer aux forces représentant la loi, émanation de l'autorité sociétale. Comme l'estime Gary Gumpert, « The audience learned from the hero of old that a moral system governed the universe. The vigilante, the self-appointed representative of law and order, also teaches — and the lesson is alarmingly clear — that when authority is no longer capable of governing lawlessness and disorder, any means necessary is sanctioned for the restoration of law and order. All heroes are linked to their times.<sup>631</sup> » Le superhéros abandonne donc la règle morale dont il est le détenteur (voir point 2.3.2), pour assurer la loi, selon une erreur de jugement regrettable.

L'exemple le plus probant est celui de *The Dark Knight* (2008), film dans lequel Batman interroge un suspect, le Joker, à l'intérieur d'un commissariat (alors que le Lieutenant Jim Gordon fait le mort pendant une bonne vingtaine de minutes). Ce faisant, le superhéros fait preuve de ce que Francis Fukuyama appelle mégalothymie, qui est avant tout le désir d'être reconnu au-dessus des autres. La mégalothymie, sentiment qui a pu faire des héros ou des capitaines d'industrie par le passé, est une supériorité de mauvais aloi au vingt-et-unième siècle. Par conséquent un superhéros qui prend les

---

<sup>631</sup> GUMPERT, Gary. « The Wrinkle Theory: The Deconsecration of the Hero », in DRUCKER, Susan J. et CATHCART, Robert S. (Dir.). *American Heroes in a Media Age*. Cresskill, N.J.: Hampton Press, 1994, page 61.

choses en main quand le signifiant police déchoit, est fort mal perçu par la majorité des acteurs du récit superhéroïque, au même titre que la police ou l'armée. Et dans ce cadre anxiogène, l'étranger, le bon sauvage à la Rousseau tel qu'on le rencontre dans *Avatar*, voire le superméchant lui-même, font figure de moindre mal. La tentation est donc de rejoindre l'autre bord, celui qui est habituellement réservé au méchant, lequel devient *ipso facto* gentil, si le gentil est méchant.

L'isothymie, un principe qui voudrait promouvoir un idéal de reconnaissance égalitaire des individus, est toute puissante dans la société contemporaine. Elle est la rançon d'une démocratie libérale longtemps sans conflits armés à l'intérieur de ses frontières. Nous avons dédié une part importante de cette thèse à montrer que le cinéma superhéroïque des années 2000 épouse ce modèle d'opposition entre isothymie et mégalothymie, deux concepts définis par Fukuyama dans l'ouvrage qui l'a fait connaître en 1992 : *The End of History and the Last Man*. L'isothymie, émanation de la diversité la plus débridée, explicite toutes les observations que nous avons pu faire dans la partie de ce travail consacré à ces corps superhéroïques, qui rompent avec le modèle du corps zéro, celui du *quarterback*. Elle explique aussi la perte de lumière, la perte de masculinité, la perte d'influence du signifiant père et de l'autorité, et, d'une manière générale, l'éclatement des préoccupations des individus, l'abandon d'un modèle universel de pensée pour une singularité tous azimuts. Délaissant le célèbre adage « un pour tous, tous pour un » d'héroïques Mousquetaires, nos sociétés occidentales sont entrées dans ce qu'on pourrait appeler l'ère du « un pour un, chacun pour soi ». Cette isothymie, nous l'avons vu, a pour représentante la *cheerleader*, porte-étendard de toutes les préoccupations identitaires et de toutes les diversités. Comme on le comprend, le concept d'isothymie est, par définition, antithétique à la notion même de superhéros. Dans ce contexte, ce que le spectateur isothymique lambda va voir au cinéma, inconsciemment, c'est la chute du superhéros mégalothymique, avant son triomphe. L'heure est à la différence. Une multitude d'Everyman est prête à défiler dans les rues de Londres ou de Gotham City, sous son masque anonyme de Guy Fawkes pour faire valoir son droit à l'unicité. Toute autorité intradiégétique est perçue comme autoritaire, à moins qu'elle ne prenne les atours de la vertu. C'est pourquoi la silhouette de Harvey Dent apparaît initialement comme la bienvenue dans *The Dark Knight* (2008).

Toute expression violente d'une quelconque autorité intradiégétique est également mal acceptée. L'idée qu'un superhéros puisse donner la mort (directement), comme le fait Superman dans *Man of Steel* (2013), est foncièrement insupportable à l'opinion isothymique. Dans ce contexte, une distanciation du superhéros par rapport à la violence constitue une planche de salut notable. C'est la raison pour laquelle un superhéros comme Iron Man, dont le nom même opère une distinction

entre l'homme et son armure de fer<sup>632</sup>, connaît une telle réussite. Dans *Iron Man 3* (2013), ce n'est pas l'homme (isothymique) qui y donne la mort, mais le robot (mégalothymique) seul. Un tel robot pourrait bien sûr être téléguidé par n'importe quel représentant de l'isothymie. L'avenir est au drone, au robot volant de Iron Man (sans Tony Stark à bord), au Na'vi de CGI, ou encore à ce parfait superhéros qu'est le Silver Surfer. Suivant ce raisonnement, on peut gager que la superhéroïtude américaine sera désormais posthumaine, ou ne sera plus. A moins que le superhéros mégalothymique n'aille voir ailleurs que dans le pays qui l'a vu naître.

Nous avons vu dans notre dernier grand chapitre que l'univers superhéroïque est avant tout ahistorique, en ce qu'il ne contient aucun des marqueurs de l'histoire humaine. Il révèle une multitude d'histoires qui ont le plus souvent valeur d'allégorie. Les superhéros ont donc la mémoire courte, s'ils en possèdent une. Quelques textes, comme *Superman Returns* (2006) ou *X-Men - First Class* (2011)<sup>633</sup>, constituent une exception notable, faisant brièvement référence à l'histoire humaine. Mais d'une manière générale l'histoire avec un grand H est fétichisée, avec une nostalgie marquée pour des périodes plus glorieuses qui ont précédé la sortie du film. C'est par exemple le cas pour le début des années 1960, une période de l'histoire humaine dans laquelle l'Amérique était le maître du monde, et après laquelle tout ne semblerait être que déclin, chute et régression.

Cette histoire suspendue, recroquevillée sur elle-même, est symptomatique de l'isothymie américaine, laquelle est aussi caractérisée par un nombrilisme forcené, qui ignore le reste du monde. L'isothymie, n'en déplaise à Fukuyama, est principalement le fait des classes moyennes des pays riches, lesquelles en arrivent aujourd'hui à s'apitoyer sur le sort des grand mammifères, alors que des millions d'humains meurent de faim dans l'hémisphère sud, dans ces pays qu'il appelle communément « historiques<sup>634</sup> ». Dans ce contexte, les attentats du 11 Septembre constituent un rappel à l'ordre émanant de tous les laissés-pour-compte de la croissance, de tous les oubliés du développement démocratique. Ce qui est aussi la démonstration cinglante que l'histoire n'est pas près de s'arrêter dans de nombreuses régions du globe, et qu'elle ne s'arrêtera véritablement que quand la planète entière sera prête. Et pas avant.

L'univers superhéroïque a été, de tous temps, naïvement xénophobe. Mais il convient de noter que

---

<sup>632</sup> Dans les noms de Superman ou Batman, l'homme (« man ») reste collé à son préfixe, dont il est donc symboliquement inséparable.

<sup>633</sup> On voit certaines images d'actualité, y compris les attentats des Tours Jumelles, dans *Superman Returns* (2006) ; et des interventions publiques du Président Kennedy dans *X-Men - First Class* (2011).

<sup>634</sup> FUKUYAMA, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 2006.

de nombreux textes superhéroïques depuis les années 2000 commencent à s'éveiller au monde, lequel se révèle le plus souvent trop grand, trop pesant, trop menaçant. Nous avons qualifié cette découverte de l'autre (dans le monde) de néorientalisation. L'approche se révèle particulièrement anxiogène, car cet autre, dans lequel on veut bien se reconnaître tardivement, chahute les fondements d'un système sociopolitique américain qui semblait si stable depuis 1945. La crise économique de 2007 en est une illustration. Le cinéma superhéroïque américain, qui s'exporte admirablement dans le monde depuis le début des années 1990, et tient de plus en plus compte de ces nouveaux publics dans la construction de ses scénarios, se voit également contraint de s'autodésigner dans le rôle du méchant autant que du gentil à l'intérieur de ses diégèses, de peur de perdre une partie de ses recettes extérieures. L'étranger constitue donc un maître qu'il faut satisfaire, et ne jamais froisser. C'est ce qui explique le nombre croissant de créateurs étrangers (nourris pour la plupart au biberon de l'impérialisme cinématographique américain) impliqués dans des productions superhéroïques américaines de ce siècle. Bien sûr une production superhéroïque est à l'opposé d'un film d'auteur. Mais il n'en est pas moins indéniable que la fêrûle de réalisateurs comme Christopher Nolan (*The Dark Knight* - 2008), Louis Leterrier (*The Incredible Hulk* - 2008), Ang Lee (*Hulk* - 2003), Guillermo del Toro (*Hellboy*), apporte aux films qu'ils ont réalisés une tonalité particulière, qui participe également de cette démarche de séduction en direction des marchés étrangers. Le néo-noir retenu de Nolan, les obsessions mécaniques de Leterrier, l'exubérant arc-en-ciel de Toro, ou encore l'humour (hexagonal) dévastateur de Gondry apportent au cinéma superhéroïque américain une diversité esthétique qui accentue encore ce mouvement de dispersion et d'éclatement dont il était question ailleurs.

Enfin, le sous-texte tenace que nous avons cru relever dans nombre de textes est que l'angoisse première qui suinte des films superhéroïques depuis la fin du siècle est due au fait que le système capitaliste américain apparaît comme directement menacé par un système concurrent étranger, (au sens large et sans qu'on puisse lui attribuer une nationalité formelle) qui se profile dans de nombreux textes. Le néolibéralisme américain est donc concurrencé par des systèmes capitalistes voisins qu'il a contribué à engendrer. Il s'agit d'un fil rouge qui a émaillé le cours de notre travail. Dans ce contexte le superhéros de cinéma est-il encore, ou n'est-il plus, américain ? Nous reviendrons sur cet argument en fin de conclusion.

Nous pensons donc, fondamentalement, que la figure du superhéros, dans les films américains après 2001, est en déclin. Les arguments principaux que nous avons fait valoir pour étayer cette thèse sont liés à la chute de la masculinité, mais aussi de l'autorité, qui transparaît dans les productions superhéroïques depuis 1978 ; à la dégradation des valeurs morales du superhéros et à

un certain nombre de glissements dans les rôles dévolus à chacune des trois pointes du triangle freudien ; à l'isothymie prévalente dans le monde occidental (pas seulement américain) qui considère d'un mauvais œil toute forme de mégalothymie, y compris celle, censée être bénéfique, du superhéros au sein de la collectivité. Aux « re-pères » mégalothymiques (sous le signe du père), l'individu du vingt-et-unième siècle préfère les « re-pairs » (ou singularité de ses égaux). Au final, les maîtres mots de ce déclin sont : réduction et dispersion, voire explosion, des corps, des couleurs ; et glissement, voire inversion, des référents moraux, et des types. Le superhéros moderne devrait être surâme autant que surhomme. Ce que nous observons sur grand écran est avant tout une manifestation de la montée en puissance de l'isothymie fukuyamienne. Le dernier homme sera non seulement l'esclave parmi les esclaves, mais il sera également « divers » en essence, car c'est sa différence (et non plus sa similitude) qui conditionne son appartenance au groupe sociétal. C'est la base de la pyramide qui donne la nouvelle norme sociale, et non plus son sommet. Le singulier s'oppose à l'universel, et le dompte.

Quel rôle les événements du 11 Septembre 2001 ont-ils joué dans ce déclin ? Il transparaît également de notre travail que la date du 11 Septembre n'est qu'un repère fugace dans cette chute, lequel est en soi lié, d'une manière plus large, au déclin de l'empire américain lui-même. Nous avons mis en avant l'hypothèse selon laquelle la naissance du genre superhéroïque en 1978 ne constitue qu'un point d'ancrage somme toute assez négligeable pour enrayer un déclin de la superpuissance américaine qui aurait commencé longtemps auparavant. Rétrospectivement, l'assassinat de JFK à Dallas en 1963 apparaît comme une date plausible pour situer le début de ce déclin. C'est du moins la piste que semble nous donner un feuilleton comme *Mad Men* (2007-2012)<sup>635</sup>, une piste par ailleurs corroborée par des productions superhéroïques comme *Captain America*, ou *X-Men - First Class*<sup>636</sup>. Baudrillard situe cet apogée durant les années 1970 :

Les années 50 aux US, c'est le moment le plus fort (When the things were going on), dont la nostalgie est toujours sensible : l'extase de la puissance, la puissance de la puissance. Les années 70, la puissance est toujours là, mais le charme est rompu. C'est le moment de l'orgie (la guerre, le sexe, Manson, Woodstock). Aujourd'hui [1986], l'orgie est finie. Les US sont eux aussi, comme tout le monde, affrontés à un ordre mondial

---

<sup>635</sup> *Mad Men* est intéressant à plus d'un titre pour ce qui nous concerne, et notamment par le fait que son protagoniste est affublé d'une double identité : Richard-Whitman/Don-Draper, ce dernier étant le maître des *ad men* de Madison avenue. Double identité, soit, mais on, le constatera, point de superhéros : l'avènement de Monsieur Tout-le-Monde, héros d'un jour.

<sup>636</sup> La fenêtre historique intradiégétique de *X-Men - First Class* va de 1940 (Deuxième Guerre mondiale) à 1961 (Baie des Cochons). Le titre anglais est considérablement plus expressif que sa traduction française. Il ne s'agit pas seulement des débuts de la superhéroïtude, mais bien d'une classe de héros à part à cette époque-là.

mou, à une situation mondiale molle. C'est l'impuissance de la puissance. Mais que les US ne soient plus le centre monopolistique de la puissance mondiale, ce n'est pas qu'ils l'aient perdue, c'est tout simplement que le centre n'existe plus. Ils sont plutôt devenus l'orbite d'une puissance imaginaire à laquelle tous se réfèrent.<sup>637</sup>

Comme on l'a vu, les films superhéroïques ont la mémoire courte, ou pour le moins sélective, sur tout événement qui ternirait l'éclat de l'Amérique. Dans un effort nostalgique (ou fétichiste), on préfère donc se remémorer les dates les plus favorables, et délaissier les facettes moins positives de l'histoire américaine. A défaut de la promesse d'un avenir décidément optimiste, la splendeur du superhéros va se cantonner à un passé soigneusement choisi. D'où la mode des *prequels* et autres suites rétroactives. Quant au présent, il se passe au ras du sol, à se demander ce qui aurait dû ou pu se faire pour éviter LA catastrophe qui se devine en filigrane dans ces bâtiments qui s'écroulent sous l'effet de boules de feu venues du ciel, dans ces corps qui se jettent dans le vide pour connaître une chute sans fin, le visage giflé par le vent de l'histoire.



Illustration 139 : Le superhéros moderne dans l'exercice de son métier, sous l'œil d'un aigle américain rivé au sol, pris en tenaille entre les tirs des malfrats et ceux de la police. Image tirée de *Hancock* (2008).

L'aigle américain est à terre, comme l'illustre cette capture d'écran du film *Hancock* (2008, ci-dessus). C'est dire que l'image qui prévaut dans l'univers superhéroïque est celle de superhéros qui ont fait défaut, d'où leur mauvaise conscience, et leur mal être. Où étaient les superhéros en 2001 ? Pourquoi Superman n'a-t-il pas arrêté l'impensable, au lieu de subir l'événement, *a posteriori*, assis

<sup>637</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Amérique*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1986, page 105.

dans un fauteuil ?

Dès lors tout un chacun (Everyman) a vocation à l'héroïsme, et notamment tous ces acteurs du 11 Septembre que l'opinion publique a encensés au fil des mois, documentaire après documentaire. Les événements du 11 Septembre ont donc propulsé sur le devant de la scène de la culture populaire américaine les couches plus modestes, voire plus laborieuses : policiers, ambulanciers, pompiers, pilotes, lesquels se voient héroïsés (illustration ci-dessous). Ces héros sont bien sûr aux antipodes du superhéros traditionnel, dont le double est tantôt journaliste, homme d'affaires, photographe ou bien célébrité oisive. Homme-multitude contre homme-exception.



Illustration 140 : Le superhéros, au ras du sol, contemple (en contre-plongée glorifiante) les seuls vrais héros du 11 Septembre, plus grands que nature.<sup>638</sup> La couverture ci-dessus est de Alex Ross..

On retrouve à l'écran ces figures issues du peuple dans certaines scènes parmi les plus connues de *Spider-Man*<sup>639</sup> ou de *Batman*<sup>640</sup>. En 2012, des ouvriers à bord de leurs grues redonnent à Spider-Man la hauteur qui lui fait défaut pour lutter contre le Docteur Curt Connors. A la télévision, ces

---

<sup>638</sup> BERGANZA, Eddie , COHEN, Ivan et al. (Dirs.). *9-11 - The World's Finest Comic Book Writers & Artists Tell Stories to Remember #[2]*. New York, NY: DC Comics, 2002.

<sup>639</sup> La scène dans laquelle Spider-Man arrête une rame de métro, dans *Spider-Man 2*.

<sup>640</sup> La scène du ferry-boat dans *The Dark Knight*, et le refus sans concession des passagers qui fait échouer le chantage du Joker. Le choix cornélien proposé par le criminel est de s'entretuer, groupe à groupe.

quidams magnifiques sont les protagonistes de *Heroes* (sans préfixe) ou des *4400*. Au cinéma, ce sont les neuf héros des *X-Men*. Ces anonymes, nés sous X pourrait-on dire<sup>641</sup>, occupent le devant de la scène. Il n'est point dans leur lignée de parents riches ou puissants. Ils ne sont promis à aucune destinée messianique en tant que telle. Ils sont mutants grâce à une multitude de capacités<sup>642</sup> moindres et disparates qui, réunies en une seule, pourraient virtuellement créer un nouveau superhéros. Comme nous l'avons vu, ces deux tendances, le modèle unique traditionnel et la diversité la plus foisonnante, s'opposent fondamentalement dans les narrations superhéroïques du vingt-et-unième siècle. Puisque le premier film des *X-Men* date de 2000, il nous faut bien admettre que le 11 Septembre n'a joué qu'un rôle mineur dans leur émergence. Mais les attentats contre les Tours Jumelles l'ont vraisemblablement favorisé un peu plus, malgré les réactions monomythiques des années 2005, qui constituent une tentative de réagrégation des superhéros en un modèle unique.

Le second point marquant de la prise de conscience imposée par les événements du 11 Septembre concerne le monde extérieur, lequel était savamment ignoré par les superhéros avant 2001. Nous avons montré que la présence hors des frontières d'un ennemi capable de toucher l'Amérique au cœur a contraint les textes superhéroïques modernes à délaisser leurs nombrils, et leurs villes-nations infantilisées<sup>643</sup>, pour s'ouvrir sur le monde tout en reconsidérant leur pays d'origine. Iron Man s'aventure dans les montagnes des déserts arabes pour s'inventer un nouveau cœur, ce qui constitue une métaphore implicite riche en soi. Dans *Iron Man 2* Tony Stark s'invente un alter-ego diabolique issu de l'ex-bloc soviétique, mais qui parle désormais la même langue (idéologique) que lui. Dans *Batman Begins* (2005), Bruce Wayne va chercher matière à son éducation en Asie<sup>644</sup>. Dans *The Dark Knight Rises* (2012), le même Bruce Wayne est retenu prisonnier dans un puits du Rajasthan. Clairement, l'étranger a fait irruption dans des structures narratives qui boudaient auparavant tout ce qui n'était pas américain. De quoi cautionner l'émergence d'une ville-monde, laquelle constitue une évolution notable par rapport à la ville-nation traditionnelle des années

---

<sup>641</sup> L'origine du terme X-Men est autre. L'agente de la CIA chargée de cette équipe de mutants les nomme X-Men par analogie aux G-Men de l'armée américaine. La lettre X se réfère à Xavier (Charles, Professeur), leur leader. Ce caractère a une longue tradition (*X-Files*) d'étrangeté induite. Le phonème en soi évoque l'extérieur, comme le préfixe latin associé. Mais rappelons-nous toutefois que la Génération X des années 60 et 70 est aussi celle du *Baby Boom*. En informatique le caractère X (majuscule) est représenté par le code ASCII/ANSI/Unicode 88, un chiffre paré de vertus ésotériques.

<sup>642</sup> Et le terme anglais, rappelons-le une dernière fois, est « abilities ».

<sup>643</sup> Voir les références multiples à la ville disneyfiée des années *Batman* (1989-1997) chez Hassler-Forest.

<sup>644</sup> Mais c'est un Européen, Henri Ducard, qui finit par forger sa personnalité, sur des bases qu'on pourrait qualifier de « discutables », puisque ce personnage se révèle plein de duplicité.



1990.

Le monde est un facteur qui pèse désormais lourdement dans l'équilibre d'une super production hollywoodienne. En 2013 tout film superhéroïque récolte près de 60% de ses recettes à l'extérieur de l'Amérique du Nord. Il en résulte forcément des contraintes au niveau de la narration. Car, dès lors, comment vendre un film à des pays, à des groupes sociaux, à des groupes religieux, qui seraient dépeints comme des ennemis du superhéros ? Une production comme *Rambo III*<sup>645</sup> (1988), dans laquelle l'ennemi désigné était russe (en Afghanistan), paraît totalement impensable dans les années 2000. Le film de superhéros coûte de plus en plus cher, et il doit également plaire au plus grand nombre, ou tout au moins ne pas le choquer, pour rentabiliser son investissement. Une évidence s'impose : toute nouvelle production superhéroïque américaine ne peut développer des thèses américanocentriques au détriment des nombreux marchés qu'elle vise. Le superhéros devient, par nécessité, de moins en moins américain, *a fortiori* si des velléités hégémoniques (Irak, par exemple), quelles qu'en soient les raisons, poussent les USA à déborder de leurs frontières. Il appartient de plus en plus à son public, et devient de ce fait plus global que national. Et dans ce contexte, le méchant, plus souvent qu'à son tour, est Américain : un homme d'affaires américain, un citoyen américain broyé par la crise économique, l'armée américaine, etc.

Résumons-nous : le déclin du superhéros est perceptible dans de très nombreux textes filmiques, mais ce déclin ne date pas forcément des années 2000. Il est bien antérieur. Et il n'est pas non plus distinctement associable aux événements du 11 Septembre 2001. Tout au plus, comme l'estime Baudrillard, la mère de tous les événements a-t-elle servi à frapper l'imagination populaire, en mettant en exergue les dysfonctionnements d'un système hégémonique : « Plus un système est hégémonique, plus l'imagination est frappée par le moindre de ses revers. Le défi, même infinitésimal, est l'image d'une défaillance en chaîne. Seule cette réversibilité sans commune mesure fait événement aujourd'hui, sur la scène nihiliste et désaffectée du politique. Elle seule mobilise l'imaginaire.<sup>646</sup> » De fait, certains motifs sont surutilisés dans les médias depuis cette date. C'est le cas de l'explosion de gratte-ciels, ou bien encore de la chute depuis les cimes, comme le montre le triptyque ci-dessous. L'Amérique est obsédée par sa propre chute.

---

<sup>645</sup> Ce film est sorti avant l'ouverture aux marchés d'Europe de l'Est et au monde musulman le plus large. On notera cependant que ses recettes domestiques (\$53.715.611, soit 28.4%) sont bien inférieures à ses recettes internationales (\$135.300.000, soit 71.6% du total). Source : *BoxOfficeMojo*. Le film avait été très critiqué aux Etats-Unis, dans le contexte géopolitique très incertain de la perestroïka de Gorbatchev. Par contraste, *Rambo* (2008) préfère placer son action en Asie, dans des pays dictatoriaux qui ne sont pas encore largement ouverts au cinéma américain. Le Myanmar, ou encore la Corée du Nord, ont bon dos. Qu'arrivera-t-il lorsque Kim Jong-un ouvrira Pyongyang au cinéma US ?

<sup>646</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981, page 233.

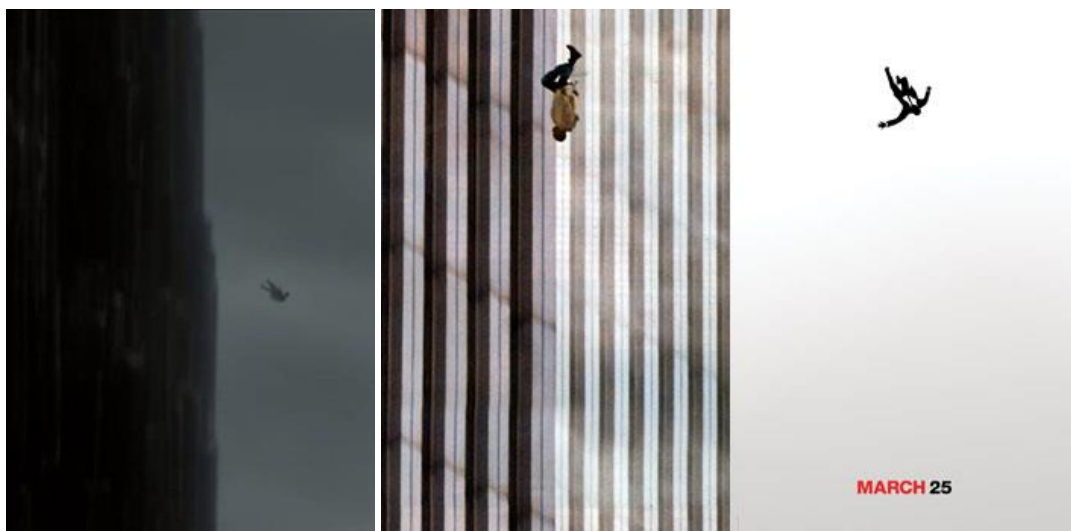


Illustration 141 : Omniprésence du thème de la chute dans la culture populaire de masse : à gauche, Superman dans *Superman Returns* (2006) ; au milieu, une vraie chute photographiée le 11 Septembre 2001. A droite, publicité pour la saison 5 de *Mad Men* (2012)<sup>647</sup>.

Nous devons nous poser une question à ce stade : cette imagerie populaire de surface fait-elle encore référence, en profondeur, au 11 Septembre, à l'heure où nous écrivons ? Plus forcément. La signification à accorder à ce leitmotiv lancinant de chutes et d'explosions dépasse la terreur de l'événement, pour donner corps à l'angoisse d'un monde qui vacille sur ses certitudes, un monde en profonde mutation, comme le précise Doug Hill :

I'm not the first to observe that the Falling Man image is evocative on at least two visceral levels. It captures, in an excruciatingly personal way, the literal terror of 9/11. It also captures what it feels like, existentially, to be living in a world of radical uncertainty. The source of our anxiety isn't only terrorism, although that's part of it now. It's about a loss of psychic footing in a world of overwhelming change.<sup>648</sup>

Nous pensons fondamentalement que l'Amérique ne trône plus au centre du monde capitaliste aujourd'hui. Comme le disait Baudrillard dès 1986, le système néolibéral américain est désormais excentré<sup>649</sup>, ce que confirme, pour notre part, la multiplication des cités superhéroïques au vingt-

<sup>647</sup> Les deux images de droite sont un diptyque trouvé sur Esquire en ligne. JUNOD, Tom. « Falling (Mad) Man », *Esquire*, 30 janvier 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.esquire.com/the-side/feature/falling-mad-man-6648672>.

<sup>648</sup> HILL, Doug. « Decoding Mad Men's Falling Man ». *O'Reilly Media*, 23 février 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.forbes.com/sites/oreillymedia/2012/02/23/decoding-mad-mens-falling-man/>, ou bien <http://radar.oreilly.com/2012/02/falling-man-mad-men-nostalgia-change.html>.

<sup>649</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Amérique*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1986, page 105.

et-unième siècle (cf. point 3.2.12). Ce que confirme également la science-fiction américaine actuelle. Ainsi, *Prometheus* (2012) voit des humains partir à la recherche d'une autre civilisation dont la trace qu'on nous montre dans le prologue est celle d'un surhomme. Ainsi, *Oblivion* (2013) voit le protagoniste cloné en diverses parties de la terre, sans qu'il en ait initialement conscience. La force du superhéros américain en 1978 était son unicité. Son angoisse actuelle est qu'il n'est plus seul. Le système qu'il représente est concurrencé, et se voit constamment fragilisé. C'est sans doute pourquoi certains superhéros unissent leurs forces au sein de métagroupes, tels *The Avengers* (2012), ou le futur *Justice League*<sup>650</sup> (of America) (2015).

Le superhéros est l'emblème d'un système dominant (cf. point 1.2.12). S'interroger sur son américanité revient à mettre en doute le système qui l'a vu naître, et non pas les fondements du superhéros lui-même. Les multiples interrogations qui se font jour dans certains textes vont bien dans cette direction. Si Superman est *Un-American*, s'il ne représente plus aujourd'hui *The American Way* (cf. point 3.4.10), n'est-ce pas simplement parce que la démocratie libérale américaine ne domine plus son monde ? Superman a beau protester, dans *Man of Steel* : « I grew up in Kansas, General. I'm about as American as it gets. » Il ne convainc plus grand monde, sinon peut-être une partie de l'Amérique profonde.

Le monomythe est-il responsable du chaos engendré par cette mutation, puisqu'il est parfois invité à payer la note de cette destruction ? Oui, il l'est probablement. L'objet culturel que nous avons étudié tout au long de ce travail, est (partiellement) responsable de ce retour de manivelle idéologique que nous avons évoqué dans le cadre de ce travail. Nous nous sommes longuement, très longuement, demandé pourquoi le *chevron* de Batman (illustration de la page 12) s'inscrivait en paréidolie dans les affiches du film de 2008 (cf. page 272), mais aussi en véritable signe de feu dans un gratte-ciel, à la fin de *The Dark Knight Returns* (2012 - illustration de la page 265). Nous répétons ici l'hypothèse que le superhéros est jugé responsable du chaos ambiant, lequel est vraisemblablement autant lié à la crise économique de 2007 qu'à la menace d'Al Qaïda. Ce qui explique l'obsession de George W. Bush à inclure dans sa dialectique la guerre contre la récession au même titre que la *War on Terror*. Depuis 1978, le superhéros se vend (comme d'autres produits culturels américains), et ce faisant, il vend l'Amérique et son système politique à un monde extérieur qui l'a désormais adopté. Il n'y a plus aujourd'hui un seul *American Way*, mais une cohorte de systèmes *copycats* de l'original qui gagnent régulièrement en qualité et en puissance.

---

<sup>650</sup> Le scénario de ce futur opus est signé David Goyer, gage d'une continuité dans le propos que nous analysons depuis le début de ce travail. L'histoire réunirait les personnages de Superman, Batman, Wonder Woman, The Flash, The Green Lantern, et The Martian Manhunter,

On se souvient de cette séquence de *Iron Man 2* (2010), dans laquelle Tony Stark compare son armure avec celles, beaucoup moins évoluées, de la Corée du Nord, de l'Iran, puis de la Russie (qui n'est plus l'ennemi d'antan). Les *copycats* d'avant 2008 représentaient une menace négligeable pour le superhéros américain. Après cette date, la concurrence devient plus sérieuse. Ces images révèlent l'angoisse de l'Amérique de ce nouveau siècle, qui doit constamment se mesurer à ses alliés, comme à ses ennemis. Chacun présente une armure, soit donc un type de superhéros représentatif de sa nation. Lequel montera sur le podium demain ?

Il y a un corollaire à cette constatation. Si le superhéros n'est plus américain, alors que devient l'Américain dans ce cadre? Que devient Clark Kent sans Superman ? Que devient Peter Parker sans Spider-Man ? La réponse est : un Américain comme les autres. Un homme avant toute chose. Le déclin des superhéros dans la première décennie du vingt-et-unième consacre l'avènement d'un Everyman américain, un être normal, isothymique, quelquefois doué d'aptitudes extraordinaires comme tous ces *unsung heroes* de septembre 2001 : un héros qui réagit à des circonstances dramatiques qui le dépassent, mais plus un superhéros. Baudrillard met sérieusement en question la validité d'un tel modèle pour la superpuissance américaine :

Qu'en est-il du défi qui se dessinait chez Tocqueville: une nation peut-elle conclure un pacte de grandeur sur la seule base de l'intérêt banal de tout un chacun ? Peut-il exister un pacte d'égalité et de banalité (dans l'intérêt, le droit et la richesse) qui garde une dimension héroïque et originale? (car qu'est-ce qu'une société sans une dimension héroïque?)<sup>651</sup>

A la lumière de la citation qui précède, on peut s'interroger sur la valeur d'exemple que recouvre le héros ou le superhéros américain à l'époque actuelle. La réponse nous est suggérée par le personnage de Iron Man dans *Iron Man 3* (2013) , « a flawed hero », comme le dit David Valleau Curtis (et plus précisément par la dichotomie Tony-Stark/Iron-Man) :

The true hero is not a perfected human who has transcended his frailties and foibles through discipline and conformity (because such a feat is impossible), but a self-aware eccentric who has courageously embraced the painful imperfections in both himself and the world at large. Sounds like Tony Stark, right? Unlike Superman, who is nearly perfect, and Batman, who fears his own demons and fights endlessly to overcome them (and achieve perfection), Iron Man is an antihero who has simply learned to live with a

---

<sup>651</sup> Baudrillard, Jean. *Amérique*, ibid., page 87.

perpetual state of imperfection.<sup>652</sup>

Répetons-le : le superhéros américain moderne est avant tout la conjugaison d'un individu isothymique (« antihéros », ou héros imparfait, ci-dessus) et d'un drone qui applique la violence mégalothymique à distance. Pour reprendre la métaphore de la page 83, le phallus du superhéros, c'est le robot, lequel est lui-même superhéros. *Man of Steel* (2013), confirme cette intuition, puisqu'on y voit Superman mettre en pièce quelques drones lancés à sa poursuite. Au-delà de l'humour de surface, ne nous y trompons pas : le drone menace bien son existence même. Et ce sursaut notable de l'homme de fer ne peut masquer la réalité du monomythe aujourd'hui : être un homme. Comme le résume fort bien Richard Corliss, le plus intéressant dans cet ultime reboot de la franchise Superman n'est pas la surpuissance de l'homme d'acier (et donc, métaphoriquement, la supériorité de ses valeurs morales), mais les soubresauts d'humanité qui le parcourent :

I don't mean to make this sound like an Ingmar Bergman film of a soul in torment over God's silence. The action is plentiful and thumping; Marvel-size thrills await you and the generations of kids who still believe in Superman. I just mean that the movie finds its true, lofty footing not when it displays Kal-El's extraordinary powers but when it dramatizes Clark Kent's roiling humanity. The super part of *Man of Steel* is just O.K.; but the man part is super.<sup>653</sup>

L'évolution de Superman en trente-cinq ans pourrait se résumer à un expression-valise : « Superman-of-Steel » (schéma ci-dessous). En effet, on a assisté à un glissement abrupt, du surhomme (Superman) de 1978 à ce simple « homme d'acier » de 2013, perdant son préfixe historique (« super »), et adoptant un appendice suffixal qui fait endosser à l'homme une armure de robot (« man of steel »). Il est passé de Charybde en Scylla, pourrait-on dire, ou de *peplum* intergalactique à *pablum* terrestre. Dans ce cas, est-il très éloigné de la silhouette d'Iron Man, dont nous avons évoqué, ci-dessus mais aussi au point 3.3.8, la dichotomie « homme-drone » ?

---

<sup>652</sup> VALLEAU CURTIS, David. « Iron Man and the problem of progress », in IRWIN, William et WHITE, Mark D. (Dir.). *Iron Man and Philosophy: Facing the Stark Reality*. Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons, Inc., 2010, pages 233-244.

<sup>653</sup> CORLISS, Richard. « Man of Steel: Super Man... or Human God? ». *Time*, 12 juin 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://entertainment.time.com/2013/06/12/man-of-steel-super-man-or-human-god/>.

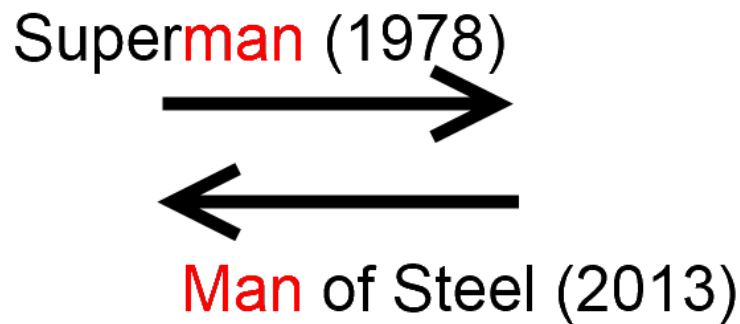


Illustration 142 : Jeu de mots sur deux titres. Seul l'homme reste, d'une époque à l'autre. Le métal supplante les vertus morales du héros.

Il est temps de clore cette argumentation. En fait, comme le lecteur l'aura compris, il y a bien déclin du superhéros américain, en dépit des résultats strictement commerciaux des films étudiés. Et ce déclin ne date pas de 2001. Il est bien antérieur. Les attentats du 11 Septembre ont en grande partie favorisé la multiplication des films mis sur le marché, et les studios ont vendu à qui mieux mieux au public la présence de ces superhéros censés résoudre les problèmes de l'heure. Mais les superhéros modernes montrent, à l'envi, qu'ils en sont incapables. Du côté des monomythes Superman contient avec difficulté un Lex Luthor vêtu d'un blanc immaculé en 2006, qui, tel Prométhée, déclare vouloir transmettre au peuple isothymique une parcelle du feu des Dieux (mégalothymiques) ; en 2007 Spider-Man ne retrouve sa vertu qu'au prix de la mort de son double symbiotique ; Batman ne parvient à contrecarrer l'élan suicidaire du Joker qu'au prix de la mort de la vertu, incarnée par Harvey Dent, en 2008. Du côté des polymythes on n'est pas mieux loti. En 2006, les *X-Men* érigent le monomythe Wolverine en fer de lance de leur mutanité, en contradiction avec le formalisme de leurs débuts, et rejoignent, en 2011, des forces gouvernementales qu'ils combattaient onze ans plus tôt. Tout ceci n'est ni cohérent, ni convaincant, à l'instar de l'illustration ci-dessous, qui représente un bien petit candidat isothymique (dont la place naturelle serait donc plus volontiers du côté des *X-Men* de 2000) adoptant une pose mégalothymique (nécessaire à sa charge, pour paraphraser Tocqueville ou Baudrillard), pour glaner les dernières voix nécessaires à sa victoire de 2006.



Illustration 143 : Le sénateur Barack Obama visite la ville de Metropolis, Illinois, en 2006, et prend la pose pour les journalistes<sup>654</sup>.

Depuis 1978, le texte superhéroïque raconte les affres du capitalisme américain, et dit la difficulté d'être la première nation au monde, une superpuissance. Au fond, le superhéros américain de cinéma est à l'image de Benjamin Button<sup>655</sup> : sa stature et son aura déclinent depuis le jour où il est né. Car, à bien y regarder, 1978 n'est pas seulement le début du genre superhéroïque, mais également son apogée. Et tout, dès lors, n'y est que déclin. Dans ce contexte, le 11 Septembre représente un sursaut notable, mais surtout une réaction, au sens le plus politique du terme, dont les films montrent les limites et les excès après 2005.

---

<sup>654</sup> Photographie tirée du site de l'ex-candidat Obama : <http://obama.senate.gov>. La page n'est plus accessible à l'heure où nous bouclons ce travail.

<sup>655</sup> *The Curious Case of Benjamin Button* (2008), réalisé par David Fincher.

# Filmographie - Cinéma

---

*300*. Réalisé par Zack Snyder. Avec Gerard Butler, Lena Headey et David Wenham. Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Virtual Studios, 2007. 117 min.

*4: Rise of the Silver Surfer (Les 4 Fantastiques et le Surfer d'Argent)*. Réalisé par Tim Story. Avec Ioan Gruffudd, Jessica Alba et Chris Evans. Twentieth Century Fox Film Corporation, Constantin Film Produktion, Marvel Studios, 2007. 92 min.

*Airport*. Réalisé par George Seaton. Avec Burt Lancaster, Dean Martin et George Kennedy. Universal Pictures, Ross Hunter Productions, 1970. 137 min.

*Avatar*. Réalisé par James Cameron. Avec Sam Worthington, Zoe Saldana et Sigourney Weaver. Twentieth Century Fox Film Corporation, Dune Entertainment, Ingenious Film Partners, 2009. 162 min.

*Barb Wire*. Réalisé par David Hogan. Avec Pamela Anderson, Amir Aboulela et Adriana Alexander. Polygram Filmed Entertainment, Propaganda Films, Dark Horse Entertainment, 1996. 98 min.

*Batman*. Réalisé par Leslie H. Martinson. Avec Adam West, Burt Ward et Lee Meriwether. Twentieth Century Fox Film Corporation, William Dozier Productions, Greenlawn Productions, 1966. 105 min.

*Batman & Robin*. Réalisé par Joel Schumacher. Avec Arnold Schwarzenegger, George Clooney et Chris O'Donnell. Warner Bros. Pictures, PolyGram Filmed Entertainment, 1997. 125 min.

*Batman Begins*. Réalisé par Christopher Nolan. Avec Christian Bale, Michael Caine et Ken Watanabe. Warner Bros. Pictures, Syncopy, DC Comics, 2005. 140 min.

*Batman Forever*. Réalisé par Joel Schumacher. Avec Val Kilmer, Tommy Lee Jones et Jim Carrey. Warner Bros. Pictures, PolyGram Filmed Entertainment, 1995. 121 min.

*Batman Returns (Batman, le défi)*. Réalisé par Tim Burton. Avec Michael Keaton, Danny DeVito et Michelle Pfeiffer. Warner Bros. Pictures, PolyGram Filmed Entertainment, 1992. 126 min.

*Batman*. Réalisé par Tim Burton. Avec Michael Keaton, Jack Nicholson et Kim Basinger. Warner Bros. Pictures, Guber-Peters Company, The, PolyGram Filmed Entertainment, 1989. 126 min.

*Black Hawk Down (La chute du faucon noir)*. Réalisé par Ridley Scott. Avec Josh Hartnett, Ewan McGregor et Tom Sizemore. Revolution Studios, Jerry Bruckheimer Films, Scott Free Productions, 2001. 144 min.

*Black Mask 2: City of Masks*. Réalisé par Hark Tsui. Avec Andy On, Tobin Bell et Jon Polito. China Star Entertainment, Destination Films, Film Workshop, 2002. 102 min

*Blade*. Réalisé par Stephen Norrington. Avec Wesley Snipes, Stephen Dorff et Kris Kristofferson. Amen Ra Films, Imaginary Forces, Marvel Enterprises, 1998. 120 min.

*Blade II*. Réalisé par Guillermo del Toro. Avec Wesley Snipes, Kris Kristofferson et Ron Perlman. New



Line Cinema, Amen Ra Films, Marvel Enterprises, 2002. 117 min.

*Blade: Trinity*. Réalisé par David S. Goyer. Avec Wesley Snipes, Kris Kristofferson et Parker Posey. New Line Cinema, Shawn Danielle Productions Ltd., Amen Ra Films, 2004. 113 min.

*Blankman*. Réalisé par Mike Binder. Avec Damon Wayans, David Alan Grier et Robin Givens. Columbia Pictures Corporation, Wife 'n' Kids, 1994. 92 min.

*Bulletproof Monk (Le gardien du manuscrit sacré)*. Réalisé par Paul Hunter. Avec Yun-Fat Chow, Seann William Scott et Jaime King. Cub Five Productions, Flypaper Press, Lakeshore Entertainment, 2003. 104 min.

*Captain America*. Réalisé par Albert Pyun. Avec Matt Salinger, Ronny Cox et Ned Beatty. 21st Century Film Corporation, Marvel Enterprises, Jadran Film, 1990. 97 min.

*Captain America: The First Avenger (Captain America: First Avenger)*. Réalisé par Joe Johnston. Avec Chris Evans, Hugo Weaving et Samuel L. Jackson. Paramount Pictures, Marvel Enterprises, Marvel Entertainment, 2011. 124 min.

*Catwoman*. Réalisé par Pitof. Avec Halle Berry, Sharon Stone et Benjamin Bratt. Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, DiNovi Pictures, 2004. 104 min.

*Chronicle. USA*. Réalisé par Josh Trank. Avec Dane DeHaan, Alex Russell et Michael B. Jordan. Davis Entertainment, Adam Schroeder Productions, Film Afrika Worldwide, 2012. 84 min.

*Cloverfield*. Réalisé par Matt Reeves. Avec Mike Vogel, Jessica Lucas et Lizzy Caplan. Paramount Pictures, Bad Robot, 2008. 85 min.

*Condorman*. Réalisé par Charles Jarrott. Avec Michael Crawford, Oliver Reed et Barbara Carrera. Walt Disney Productions, 1981. 90 min.

*Confessions of a Superhero*. Réalisé par Matthew Ogens. Avec Christopher Dennis, Maxwell Allen et Jennifer Wenger. Hate Kills Man (HKM), Hunting Lane Films, Ogens, 2007. 92 min.

*Crash (Collision)*. Réalisé par Paul Haggis. Avec Don Cheadle, Sandra Bullock et Thandie Newton. Bob Yari Productions, DEJ Productions, Blackfriars Bridge Films, 2005. 112 min.

*Daredevil*. Réalisé par Mark Steven Johnson. Avec Ben Affleck, Jennifer Garner et Colin Farrell. Marvel Enterprises, New Regency Pictures, Horseshoe Bay Productions, 2003. 103 min.

*Darkman*. Réalisé par Sam Raimi. Avec Liam Neeson, Frances McDormand et Colin Friels. Renaissance Pictures, Universal Pictures, 1990. 96 min.

*Death of a Superhero*. Réalisé par Ian Fitzgibbon. Avec Andy Serkis, Thomas Brodie-Sangster et Michael McElhatton. Bavaria Pictures, FilmFernsehFonds Bayern, Filmförderungsanstalt (FFA), 2012. 97 min.

*Debiruman (Devilman)*. Réalisé par Hiroyuki Nasu. Avec Hisato Izaki, Yûsuke Izaki et Ayana Sakai. Bandai, Dynamic Productions, Radgar, 2004. 112 min.

*Diary of a Superhero*. Réalisé par John-Michael Rohret. Avec Jamie Amy Ann, Brandon Archer et John Bates. Rohret Productions, Visacelli, 2009. 96 min.

*District 9*. Réalisé par Neill Blomkamp. Avec Sharlto Copley, David James et Jason Cope. TriStar Pictures, Block / Hanson, WingNut Films, 2009. 112 min.

*Elektra*. Réalisé par Rob Bowman. Avec Jennifer Garner, Goran Visnjic et Will Yun Lee. Twentieth Century Fox Film Corporation, Regency Enterprises, Marvel Enterprises, 2005. 97 min.

*Fantastic Four (Les quatre Fantastiques)*. Réalisé par Tim Story. Avec Ioan Gruffudd, Michael Chiklis et Chris Evans. Twentieth Century Fox Film Corporation, Constantin Film Produktion, Marvel Enterprises, 2005. 106 min.

*Flags of Our Fathers (Mémoires de nos pères)*. Réalisé par Clint Eastwood. Avec Ryan Phillippe, Barry Pepper et Joseph Cross. DreamWorks SKG, Warner Bros. Pictures, Amblin Entertainment, 2006. 132 min.

*Flash Gordon*. Réalisé par Mike Hodges. Avec Sam J. Jones, Melody Anderson et Max von Sydow. Starling Films, Dino De Laurentiis Company, 1980. 111 min.

*Frost/Nixon (Frost/Nixon, l'heure de vérité)*. Réalisé par Ron Howard. Avec Frank Langella, Michael Sheen et Kevin Bacon. Universal Pictures, Imagine Entertainment, Working Title Films, 2008. 122 min.

*G.I. Joe: The Rise of Cobra (G.I. Joe - Le réveil du Cobra)*. Réalisé par Stephen Sommers. Avec Dennis Quaid, Channing Tatum et Marlon Wayans. Paramount Pictures, Spyglass Entertainment, Hasbro, 2009. 118 min.

*Ghost Rider*. Réalisé par Mark Steven Johnson. Avec Nicolas Cage, Eva Mendes et Sam Elliott. Columbia Pictures Corporation, Crystal Sky Pictures, Relativity Media, 2007. 114 min.

*Ghost Rider: Spirit of Vengeance (Ghost Rider 2: L'Esprit de Vengeance)*. Réalisé par Mark Neveldine, Brian Taylor. Avec Nicolas Cage, Ciarán Hinds et Idris Elba. Columbia Pictures, Crystal Sky Pictures, Hyde Park Entertainment, 2012. 95 min.

*Giant (Géant)*. Réalisé par George Stevens. Avec Elizabeth Taylor, Rock Hudson et James Dean. Giant Productions, Warner Bros. Pictures, 1996. 201 min.

*Green Lantern*. Réalisé par Martin Campbell. Avec Ryan Reynolds, Blake Lively et Peter Sarsgaard. Warner Bros. Pictures, De Line Pictures, DC Entertainment, 2011. 114 min.

*Hak hap (Black Mask)*. Réalisé par Daniel Lee. Avec Jet Li, Ching Wan Lau et Karen Mok. Distant Horizons, Film Workshop, Win's Entertainment Ltd., 1999. 96 min.

*Hancock*. Réalisé par Peter Berg. Avec Will Smith, Charlize Theron et Jason Bateman. Columbia Pictures, Relativity Media, Blue Light, 2008. 92 min.

*Hellboy*. Réalisé par Guillermo del Toro. Avec Ron Perlman, Doug Jones et Selma Blair. Revolution Studios, Lawrence Gordon Productions, Starlite Films, 2004. 122 min.

*Hellboy II - The Golden Army (Hellboy II - Les légions d'or maudites)*. Réalisé par Guillermo del Toro. Avec Ron Perlman, Selma Blair et Doug Jones. Universal Pictures, Dark Horse Entertainment, Internationale Filmproduktion Eagle, 2008. 120 min.

*Hero at Large (Captain Avenger). Germany*). Réalisé par Martin Davidson. Avec John Ritter, Anne Archer et Bert Convy. Kings Road Entertainment, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1980. 98 min.

*I Am Legend (Je suis une légende)*. Réalisé par Francis Lawrence. Avec Will Smith, Alice Braga et Charlie Tahan. Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Weed Road Pictures, 2007. 101 min.

*Immortals (Les Immortels)*. Réalisé par Tarsem Singh. Avec Henry Cavill, Mickey Rourke et John Hurt. Relativity Media, Virgin Produced, Mark Canton Productions, 2011. 110 min.

*Inglourious Basterds*. Réalisé par Quentin Tarantino. Avec Brad Pitt, Diane Kruger et Eli Roth. Universal Pictures, Weinstein Company, The, A Band Apart, 2009. 153 min.

*Iron Man*. Réalisé par Jon Favreau. Avec Robert Downey Jr., Terrence Howard, Jeff Bridges. Paramount Pictures, Marvel Enterprises, Marvel Studios, 2008. 126 min.

*Iron Man 2*. Réalisé par Jon Favreau. Avec Robert Downey Jr., Gwyneth Paltrow, Don Cheadle. Paramount Pictures, Marvel Entertainment, Marvel Studios, 2010. 124 min.

*Iron Man 3*. Réalisé par Shane Black. Avec Robert Downey Jr., Gwyneth Paltrow, Don Cheadle. Marvel Studios, Paramount Pictures, 2013. 130 min.

*J. Edgar*. Réalisé par Clint Eastwood. Avec Leonardo DiCaprio, Armie Hammer et Naomi Watts. Imagine Entertainment, Malpaso Productions, Wintergreen Productions, 2011. 137 min.

*Judge Dredd*. Réalisé par Danny Cannon. Avec Sylvester Stallone, Armand Assante et Rob Schneider. Hollywood Pictures, Cinergi Pictures Entertainment, 1995. 96 min.

*Kick-Ass*. Réalisé par Matthew Vaughn. Avec Aaron Johnson, Nicolas Cage et Chloë Grace Moretz. Marv Films, Plan B Entertainment, 2010. 117 min.

*Kill Bill: Vol. 1 (Kill Bill: volume 1)*. Réalisé par Quentin Tarantino. Avec Uma Thurman, David Carradine et Daryl Hannah. Miramax Films, A Band Apart, Super Cool ManChu, 2003. 111 min.

*Kill Bill: Vol. 2 (Kill Bill: Volume 2)*. Réalisé par Quentin Tarantino. Avec Uma Thurman, David Carradine et Michael Madsen. Miramax Films, A Band Apart, Super Cool ManChu, 2004. 136 min.

*Knowing (Prédictions)*. Réalisé par Alex Proyas. Avec Nicolas Cage, Chandler Canterbury et Rose Byrne. Summit Entertainment, Escape Artists, Mystery Clock Cinema, 2009. 121 min.

*Lara Croft: Tomb Raider*. Réalisé par Simon West. Avec Angelina Jolie, Jon Voight et Iain Glen. Paramount Pictures, Mutual Film Company, British Broadcasting Corporation (BBC), 2001. 100 min.

*Little Big Man*. Réalisé par Arthur Penn. Avec Dustin Hoffman, Faye Dunaway et Chief Dan George. Cinema Center Films, Stockbridge-Hiller Productions, 1970. 139 min.

*Man of Steel*. Réalisé par Zack Snyder. Avec Henry Cavill, Russell Crowe et Amy Adams. Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Atlas Entertainment, 2013.

*Max Payne*. Réalisé par John Moore. Avec Mark Wahlberg, Mila Kunis et Beau Bridges. Abandon Entertainment, Collision Entertainment, Depth Entertainment, 2008. 100 min.

*Megamind*. Réalisé par Tom McGrath. Avec Will Ferrell, Jonah Hill et Brad Pitt. DreamWorks Animation, Pacific Data Images (PDI), Red Hour Films, 2010. 95 min.

*Minority Report*. Réalisé par Steven Spielberg. Avec Tom Cruise, Colin Farrell et Samantha Morton. Twentieth Century Fox Film Corporation, DreamWorks SKG, Cruise/Wagner Productions, 2002. 145 min.

*Mirageman. Chile*. Réalisé par Ernesto Díaz Espinoza. Avec Marko Zaror, María Elena Swett et Ariel Mateluna. Mandrill Films, Ronnoc Entertainment, 2007. 90 min.

*Mirrors*. Réalisé par Alexandre Aja. Avec Kiefer Sutherland, Paula Patton et Amy Smart. Regency Enterprises, New Regency Pictures, Luna Pictures, 2008. 110 min.

*Mr. & Mrs. Smith*. Réalisé par Doug Liman. Avec Brad Pitt, Angelina Jolie et Adam Brody. Regency Enterprises, New Regency Pictures, Summit Entertainment, 2005. 120 min.

*Mr. Brooks*. Réalisé par Bruce A. Evans. Avec Kevin Costner, Demi Moore et William Hurt. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Eden Rock Media, Element Films, 2007. 120 min.

*Mr. Smith Goes to Washington (Mr. Smith au sénat)*. Réalisé par Frank Capra. Avec James Stewart, Jean Arthur et Claude Rains. Columbia Pictures Corporation, 1939. 129 min.

*Mulholland Dr. (Mulholland Drive)*. Réalisé par David Lynch. Avec Naomi Watts, Laura Harring et Justin Theroux. Les Films Alain Sarde, Asymmetrical Productions, Babbo Inc., 2001. 147 min.

*My Super Ex-Girlfriend (Ma super ex)*. Réalisé par Ivan Reitman. Avec Uma Thurman, Luke Wilson et Anna Faris. Regency Enterprises, Pariah, New Regency Pictures, 2006. 95 min.

*Mystery Men*. Réalisé par Kinka Usher. Avec Ben Stiller, Janeane Garofalo et William H. Macy. Universal Pictures, Golar Productions, Dark Horse Entertainment, 1999. 121 min.

*Orgazmo (Capitaine Orgazmo)*. Réalisé par Trey Parker. Avec Trey Parker, Dian Bachar et Robyn Lynne Raab. Kuzui Enterprises, MDP Worldwide, Avenging Conscience, 1998. 94 min.

*Priest*. Réalisé par Scott Charles Stewart. Avec Paul Bettany, Cam Gigandet et Maggie Q. Screen Gems, Michael De Luca Productions, Stars Road Entertainment, 2011. 87 min.

*Prince of Persia: The Sands of Time (Prince of Persia - Les sables du temps)*. Réalisé par Mike Newell. Avec Jake Gyllenhaal, Gemma Arterton et Ben Kingsley. Walt Disney Pictures, Jerry Bruckheimer Films, 2010. 116 min.

*Rear Window (Fenêtre sur cour)*. Réalisé par Alfred Hitchcock. Avec James Stewart, Grace Kelly et Wendell Corey. Paramount Pictures, Patron Inc., 1983. 112 min.

*RoboCop*. Réalisé par Paul Verhoeven. Avec Peter Weller, Nancy Allen et Dan O'Herlihy. Orion Pictures Corporation, 1987. 102 min.

*RoboCop 2*. Réalisé par Irvin Kershner. Avec Peter Weller, Belinda Bauer et John Glover. Orion Pictures Corporation, Tobor Productions, 1990. 117 min.

*RoboCop 3*. Réalisé par Fred Dekker. Avec Nancy Allen, Robert John Burke et Mario Machado. Orion Pictures Corporation, 1993. 104 min.

*Saving Private Ryan (Il faut sauver le soldat Ryan)*. Réalisé par Steven Spielberg. Avec Tom Hanks, Matt Damon et Tom Sizemore. Amblin Entertainment, DreamWorks SKG, Mark Gordon Productions, 1998. 169 min.

*Sheena (Sheena, reine de la jungle)*. Réalisé par John Guillermin. Avec Tanya Roberts, Ted Wass et Donovan Scott. Colgems Productions Ltd., Columbia Pictures Corporation, Delphi II Productions, 1984. 117 min.

*Shoot 'Em Up*. Réalisé par Michael Davis. Avec Clive Owen, Monica Bellucci et Paul Giamatti. New Line Cinema, Angry Films, 2007. 86 min.

*Sidekick*. Réalisé par Blake Van de Graaf. Avec David Ingram, Perry Mucci et Mackenzie Lush. Victory Man Productions, 2005. 87 min.

*Sin City*. Réalisé par Frank Miller, Robert Rodriguez. Avec Mickey Rourke, Clive Owen et Bruce Willis. Dimension Films, Troublemaker Studios, 2005. 124 min.

*Sky High (L'école fantastique)*. Réalisé par Mike Mitchell. Avec Kurt Russell, Kelly Preston et Michael Angarano. Walt Disney Pictures, Gunn Films, Max Stronghold Productions Inc., 2005. 100 min.

*Spawn*. Réalisé par Mark A.Z. Dippé. Avec John Leguizamo, Michael Jai White et Martin Sheen. New Line Cinema, Pull Down Your Pants Pictures, Todd McFarlane Entertainment, 1997. 96 min.

*Spider-Man*. Réalisé par Sam Raimi. Avec Tobey Maguire, Kirsten Dunst et Willem Dafoe. Columbia Pictures Corporation, Marvel Enterprises, Laura Ziskin Productions, 2002. 121 min.

*Spider-Man 2*. Réalisé par Sam Raimi. Avec Tobey Maguire, Kirsten Dunst et Alfred Molina. Columbia Pictures Corporation, Marvel Enterprises, Laura Ziskin Productions, 2004. 127 min.

*Spider-Man 3*. Réalisé par Sam Raimi. Avec Tobey Maguire, Kirsten Dunst et Topher Grace. Columbia Pictures, Marvel Studios, Laura Ziskin Productions, 2007. 139 min.

*Steel (Justicier d'acier)*. Réalisé par Kenneth Johnson. Avec Shaquille O'Neal, Annabeth Gish et Judd Nelson. Quincy Jones-David Salzman Entertainment, Warner Bros. Pictures, 1997. 97 min.

*Super Capers. USA*. Réalisé par Ray Griggs. Avec Justin Whalin, Ray Griggs et Danielle Harris. RG Entertainment, 2009. 98 min.

*Super. USA*. Réalisé par James Gunn. Avec Rainn Wilson, Ellen Page et Liv Tyler. This Is That Productions, Ambush Entertainment, Crimson Bolt, 2011. 96 min.

*Supergirl*. Réalisé par Jeannot Szwarc. Avec Helen Slater, Faye Dunaway et Peter O'Toole. Artistry Limited, Investors In Industry PLC, Robert Fleming Leasing Limited, 1984. 124 min.

*Superhero Movie (Super Héros Movie)*. Réalisé par Craig Mazin. Avec Drake Bell, Leslie Nielsen et Sara Paxton. Dimension Films, 2008. 75 min.

*Superman*. Réalisé par Richard Donner. Avec Christopher Reeve, Margot Kidder et Gene Hackman. Alexander Salkind, Dovemead Films, Film Export A.G., 1978. 143 min.

*Superman II*. Réalisé par Richard Lester. Avec Gene Hackman, Christopher Reeve et Margot Kidder.

Alexander Salkind, Dovemead Films, Film Export A.G., 1981. 127 min.

*Superman III*. Réalisé par Richard Lester. Avec Christopher Reeve, Richard Pryor et Margot Kidder. Cantharus Productions N.V., Dovemead Films, Film Export A.G., 1983. 125 min.

*Superman IV - The Quest for Peace (Superman IV)*. Réalisé par Sidney J. Furie. Avec Christopher Reeve, Gene Hackman et Margot Kidder. Cannon Films, Warner Bros. Pictures, Golan-Globus Productions, 1987. 90 min.

*Superman Returns*. Réalisé par Bryan Singer. Avec Brandon Routh, Kevin Spacey et Kate Bosworth. Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Peters Entertainment, 2006. 154 min.

*Surrogates (Clones)*. Réalisé par Jonathan Mostow. Avec Bruce Willis, Radha Mitchell et Ving Rhames. Touchstone Pictures, Mandeville Films, Top Shelf Productions, 2009. 89 min.

*Tank Girl*. Réalisé par Rachel Talalay. Avec Lori Petty, Ice-T et Naomi Watts. Trilogy Entertainment Group, 1995. 104 min.

*Terminator 2 - Judgment Day (Terminator 2 - Le jugement dernier)*. Réalisé par James Cameron. Avec Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton et Edward Furlong. Carolco Pictures, Pacific Western, Lightstorm Entertainment, 1991. 137 min.

*Terminator 3 - Rise of the Machines (Terminator 3 - Le soulèvement des machines)*. Réalisé par Jonathan Mostow. Avec Arnold Schwarzenegger, Nick Stahl et Kristanna Loken. C-2 Pictures, Intermedia Films, IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. 3. Produktions KG, 2003. 109 min.

*Terminator Salvation (Terminator renaissance)*. Réalisé par McG. Avec Christian Bale, Sam Worthington et Anton Yelchin. Halcyon Company, The, Wonderland Sound et Vision, 2009. 115 min.

*The Amazing Spider-Man*. Réalisé par Marc Webb. Avec Andrew Garfield, Emma Stone et Rhys Ifans. Columbia Pictures, Laura Ziskin Productions, Marvel Enterprises, 2012.

*The Avengers (Avengers)*. Réalisé par Joss Whedon. Avec Robert Downey Jr., Chris Evans et Scarlett Johansson. Marvel Studios, Paramount Pictures, 2012. 143 min.

*The Avengers (Chapeau melon et bottes de cuir)*. Réalisé par Jeremiah S. Chechik. Avec Ralph Fiennes, Uma Thurman et Sean Connery. Warner Bros. Pictures, Jerry Weintraub Productions, 1998. 89 min.

*The Blind Side (L'éveil d'un Champion)*. Réalisé par John Lee Hancock. Avec Quinton Aaron, Sandra Bullock. Alcon Entertainment, Left Tackle Pictures, Zucker/Netter Productions, 2009. 129 min.

*The Bourne Identity*. Réalisé par Doug Liman. Avec Franka Potente, Matt Damon, Chris Cooper. Universal Pictures, Kennedy/Marshall Company, Hypnotic, 2003. 119 min.

*The Bourne Legacy*. Réalisé par Tony Gilroy. Avec Jeremy Renner, Rachel Weisz, Edward Norton. Universal Pictures, Relativity Media, Kennedy/Marshall Company, 2012. 135 min.

*The Bourne Supremacy*. Réalisé par Paul Greengrass. Avec Matt Damon, Franka Potente, Joan Allen. Universal Pictures, Motion Picture THETA Produktionsgesellschaft, Kennedy/Marshall Company, 2005. 108 min.

*The Bourne Ultimatum*. Réalisé par Paul Greengrass. Avec Matt Damon, Édgar Ramírez, Joan Allen. Universal Pictures, Motion Picture BETA Produktionsgesellschaft, Kennedy/Marshall Company, 2007. 115 min.

*The Crow: City of Angels (The crow, la cité des anges)*. Réalisé par Tim Pope. Avec Vincent Perez, Mia Kirshner et Richard Brooks. Bad Bird Productions, Dimension Films, Jeff Most Productions, 1996. 84 min.

*The Crow*. Réalisé par Alex Proyas. Avec Brandon Lee, Michael Wincott et Rochelle Davis. Crowvision Inc., Edward R. Pressman Film, Entertainment Media Investment Corporation, 1994. 102 min.

*The Crow - Salvation (The Crow 3 - Salvation)*. Réalisé par Bharat Nalluri. Avec Kirsten Dunst, Eric Mabius et Fred Ward. Edward R. Pressman Film, Fallen Bird Productions Inc., IMF Internationale Medien und Film GmbH & Co. Produktions KG, 2000. 102 min.

*The Dark Knight (The Dark Knight: Le Chevalier noir)*. Réalisé par Christopher Nolan. Avec Christian Bale, Heath Ledger et Aaron Eckhart. Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Syncopy, 2008. 152 min.

*The Dark Knight Rises*. Réalisé par Christopher Nolan. Avec Christian Bale, Joseph Gordon-Levitt et Gary Oldman. Warner Bros. Pictures, DC Entertainment, Legendary Pictures, 2012. 165 min.

*The Day The Earth Stood Still (Le jour où la terre s'arrêta)*. Réalisé par Scott Derrickson. Avec Keanu Reeves, Jennifer Connelly et Kathy Bates. Twentieth Century Fox Film Corporation, 3 Arts Entertainment, Dune Entertainment III, 2008. 104 min.

*The Godfather (Le parrain)*. Réalisé par Francis Ford Coppola. Avec Marlon Brando, Al Pacino et James Caan. Paramount Pictures, Alfran Productions, 1972. 175 min.

*The Godfather: Part II (Le parrain 2ème partie)*. Réalisé par Francis Ford Coppola. Avec Al Pacino, Robert Duvall, Diane Keaton. Paramount Pictures, The Coppola Company, 1974. 200 min.

*The Green Hornet. USA*. Réalisé par Michel Gondry. Avec Seth Rogen, Jay Chou et Christoph Waltz. Columbia Pictures, Original Film, 2011. 119 min.

*The Incredible Hulk (L'incroyable Hulk)*. Réalisé par Louis Leterrier. Avec Edward Norton, Liv Tyler et Tim Roth. Universal Pictures, Marvel Enterprises, Marvel Studios, 2008. 112 min.

*The League of Extraordinary Gentlemen (La ligue des gentlemen extraordinaires)*. Réalisé par Stephen Norrington. Avec Sean Connery, Stuart Townsend et Peta Wilson. Angry Films, International Production Company, JD Productions, 2003. 110 min.

*The Legend of Zorro (La légende de Zorro)*. Réalisé par Martin Campbell. Avec Antonio Banderas, Catherine Zeta-Jones et Rufus Sewell. Columbia Pictures Corporation, Tornado Productions Inc., Amblin Entertainment, 2005. 129 min.

*The Legend of the Lone Ranger (Le justicier solitaire)*. Réalisé par William A. Fraker. Avec Clint Eastwood, Michael Horse et Christopher Lloyd. Incorporated Television Company (ITC), Wrather Productions, 1981. 98 min.

*The Mask of Zorro (Le masque de Zorro)*. Réalisé par Martin Campbell. Avec Antonio Banderas,

Anthony Hopkins et Catherine Zeta-Jones. TriStar Pictures, Amblin Entertainment, David Foster Productions, 1998. 136 min.

*The Mask*. Réalisé par Chuck Russell. Avec Jim Carrey, Cameron Diaz et Peter Riegert. Dark Horse Entertainment, New Line Cinema, 1994. 101 min.

*The Matrix (Matrix)*. Réalisé par Andy Wachowski, Lana Wachowski. Avec Keanu Reeves, Laurence Fishburne et Carrie-Anne Moss. Warner Bros. Pictures, Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, 1999. 136 min.

*The Matrix Reloaded (Matrix Reloaded)*. Réalisé par Andy Wachowski, Lana Wachowski. Avec Keanu Reeves, Laurence Fishburne et Carrie-Anne Moss. Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Silver Pictures, 2003. 138 min.

*The Matrix Revolutions (Matrix Revolutions)*. Réalisé par Andy Wachowski, Lana Wachowski. Avec Keanu Reeves, Laurence Fishburne et Carrie-Anne Moss. Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, NPV Entertainment, 2003. 129 min.

*The Meteor Man (Meteor Man)*. Réalisé par Robert Townsend. Avec Robert Townsend, Marla Gibbs et Eddie Griffin. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Tinsel Townsend, 1993. 100 min.

*The Mummy (La momie)*. Réalisé par Stephen Sommers. Avec Brendan Fraser, Rachel Weisz et John Hannah. Universal Pictures, Alphaville Films, 1999. 125 min.

*The Mummy Returns (Le retour de la momie)*. Réalisé par Stephen Sommers. Avec Brendan Fraser, Rachel Weisz et John Hannah. Universal Pictures, Alphaville Films, Imhotep Productions, 2001. 130 min.

*The Mummy: Tomb of the Dragon Emperor (La momie - La tombe de l'empereur dragon)*. Réalisé par Rob Cohen. Avec Brendan Fraser, Jet Li et Maria Bello. Universal Pictures, Relativity Media, Sommers Company, The, 2008. 112 min.

*The Phantom (Le fantôme du Bengale)*. Réalisé par Simon Wincer. Avec Billy Zane, Kristy Swanson et Treat Williams. Paramount Pictures, Ladd Company, The, Village Roadshow Pictures, 1996. 100 min.

*The Punisher*. Réalisé par Jonathan Hensleigh. Avec Thomas Jane, John Travolta et Samantha Mathis. Lions Gate Films, Marvel Enterprises, Valhalla Motion Pictures, 2004. 124 min.

*The Shadow*. Réalisé par Russell Mulcahy. Avec Alec Baldwin, John Lone et Penelope Ann Miller. Universal Pictures, Bregman/Baer Productions, 1994. 108 min.

*The Specials*. Réalisé par Craig Mazin. Avec Rob Lowe, Thomas Haden Church et Paget Brewster. Brillstein-Grey Entertainment, Mindfire Entertainment, 2000. 82 min.

*The Spirit*. Réalisé par Frank Miller. Avec Gabriel Macht, Samuel L. Jackson et Scarlett Johansson. Lionsgate, Dark Lot Entertainment, Odd Lot Entertainment, 2008. 103 min.

*The Terminator (Terminator)*. Réalisé par James Cameron. Avec Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton et Michael Biehn. Hemdale Film, Pacific Western, Euro Film Funding, 1984. 107 min.

*The Toxic Avenger (Toxic)*. Réalisé par Michael Herz, Lloyd Kaufman. Avec Andree Maranda, Mitch Cohen et Jennifer Prichard. Troma Entertainment, 1984. 87 min.



*The Toxic Avenger Part II*. Réalisé par Michael Herz, Lloyd Kaufman. Avec Ron Fazio, John Altamura et Phoebe Legere. Troma Entertainment, 1989. 96 min.

*The Wolverine*. Réalisé par James Mangold. Avec Hugh Jackman. Marvel Enterprises, Twentieth Century Fox Film Corporation, 2013.

*There Will Be Blood*. Réalisé par Paul Thomas Anderson. Avec Daniel Day-Lewis, Paul Dano et Ciarán Hinds. Paramount Vantage, Miramax Films, Ghoulardi Film Company, 2007. 158 min.

*Thor*. Réalisé par Kenneth Branagh. Avec Chris Hemsworth, Anthony Hopkins et Natalie Portman. Paramount Pictures, Marvel Entertainment, Marvel Studios, 2011. 115 min.

*Too Big to Fail* (Film TV). Réalisé par Curtis Hanson. Avec James Woods, John Heard et William Hurt. HBO Films, Home Box Office (HBO), Spring Creek Productions, 2011. 90 min.

*Transformers*. Réalisé par Michael Bay. Avec Shia LaBeouf, Megan Fox et Josh Duhamel. DreamWorks SKG, Paramount Pictures, Hasbro, 2007. 144 min.

*Transformers: Dark of the Moon* (*Transformers 3: La face cachée de la lune*). USA). Réalisé par Michael Bay. Avec Shia LaBeouf, Rosie Huntington-Whiteley et Tyrese Gibson. Paramount Pictures, Hasbro, Di Bonaventura Pictures, 2011. 154 min.

*Transformers: Revenge of the Fallen* (*Transformers - La revanche*). Réalisé par Michael Bay. Avec Shia LaBeouf, Megan Fox et Josh Duhamel. DreamWorks SKG, Paramount Pictures, Hasbro, 2009. 150 min.

*Ultraman. Japan*. Réalisé par Kazuya Konaka. Avec Tetsuya Bessho, Kyôko Tôyama et Kenya Osumi. Tsuburaya Productions, 2004. 97 min.

*Ultraviolet*. Réalisé par Kurt Wimmer. Avec Milla Jovovich, Cameron Bright et Nick Chinlund. Screen Gems, Ultravi Productions, 2006. 88 min.

*Unbreakable* (*Incassable*). Réalisé par M. Night Shyamalan. Avec Bruce Willis, Samuel L. Jackson et Robin Wright. Touchstone Pictures, Blinding Edge Pictures, Barry Mendel Productions, 2000. 106 min.

*Underdog* (*Underdog, chien volant non identifié*). USA). Réalisé par Frederik Du Chau. Avec Peter Dinklage, Jason Lee et Amy Adams. Have No Fear Productions, Walt Disney Pictures, Maverick Film Company, 2007. 84 min.

*Underworld: Awakening* (*Underworld: Nouvelle ère*). Réalisé par Måns Mårilind, Björn Stein. Avec Kate Beckinsale, Michael Ealy et India Eisley. Screen Gems, Lakeshore Entertainment, Saturn Films, 2012. 88 min.

*Underworld: Evolution* (*Underworld 2: Evolution*). Réalisé par Len Wiseman. Avec Kate Beckinsale, Scott Speedman et Bill Nighy. Screen Gems, Lakeshore Entertainment, 2006. 106 min.

*Underworld*. Réalisé par Len Wiseman. Avec Kate Beckinsale, Scott Speedman et Shane Brolly. Lakeshore Entertainment, Laurinfilm, Subterranean Productions LLC, 2003. 121 min.

*Underworld: Rise of the Lycans* (*Underworld 3 - Le soulèvement des Lycans*). Réalisé par Patrick

Tatopoulos. Avec Rhona Mitra, Michael Sheen et Bill Nighy. Sketch Films, Lakeshore Entertainment, Screen Gems, 2009. 92 min.

*Unsung Heroes*. Réalisé par Brett Simmons. Avec John Desrosiers, Peter Eykemans et Wesley Freitas. Storyteller Pictures, 2003. 95 min.

*V for Vendetta (V pour vendetta)*. Réalisé par James McTeigue. Avec Hugo Weaving, Natalie Portman et Rupert Graves. Warner Bros. Pictures, Virtual Studios, Silver Pictures, 2006. 132 min.

*Valkyrie (Walkyrie)*. Réalisé par Bryan Singer. Avec Tom Cruise, Bill Nighy et Carice van Houten. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), United Artists, Bad Hat Harry Productions, 2008. 121 min.

*Wanted (Wanted: Choisis ton destin)*. Réalisé par Timur Bekmambetov. Avec Angelina Jolie, James McAvoy et Morgan Freeman. Universal Pictures, Spyglass Entertainment, Relativity Media, 2008. 110 min.

*War of the Worlds (La guerre des mondes)*. Réalisé par Steven Spielberg. Avec Tom Cruise, Dakota Fanning et Tim Robbins. Paramount Pictures, DreamWorks SKG, Amblin Entertainment, 2005. 116 min.

*Watchmen (Watchmen - Les gardiens)*. Réalisé par Zack Snyder. Avec Jackie Earle Haley, Patrick Wilson et Carla Gugino. Warner Bros. Pictures, Paramount Pictures, Legendary Pictures, 2009. 162 min.

*Who Framed Roger Rabbit (Qui veut la peau de Roger Rabbit?)*. Réalisé par Robert Zemeckis. Avec Bob Hoskins, Christopher Lloyd et Joanna Cassidy. Touchstone Pictures, Amblin Entertainment, Silver Screen Partners III, 1988. 104 min.

*Wonder Women! The Untold Story of American Superheroines*. Réalisé par Kristy Guevara-Flanagan. Avec Lynda Carter, Jane Espenson et Kathleen Hanna. Vaquera Films, 2012. 79 min.

*X-Men*. Réalisé par Bryan Singer. Avec Patrick Stewart, Hugh Jackman et Ian McKellen. Twentieth Century Fox Film Corporation, Marvel Enterprises, Donners' Company, 2000. 104 min.

*X-Men Origins - Wolverine*. Réalisé par Gavin Hood. Avec Hugh Jackman, Liev Schreiber et Ryan Reynolds. Twentieth Century Fox Film Corporation, Marvel Enterprises, Donners' Company, 2009. 107 min.

*X-Men - First Class (X-Men - Le commencement)*. Réalisé par Matthew Vaughn. Avec James McAvoy, Michael Fassbender et Jennifer Lawrence. Bad Hat Harry Productions, Donners' Company, Marv Films, 2011. 132 min.

*X-Men - The Last Stand (X-Men - L'affrontement final)*. Réalisé par Brett Ratner. Avec Patrick Stewart, Hugh Jackman et Halle Berry. Twentieth Century Fox Film Corporation, Marvel Enterprises, Donners' Company, 2006. 104 min.

*X2 (X-Men 2)*. Réalisé par Bryan Singer. Avec Patrick Stewart, Hugh Jackman et Halle Berry. Twentieth Century Fox Film Corporation, Marvel Enterprises, Donners' Company, 2003. 133 min.

*Zebroman*. Réalisé par Takashi Miike. Avec Shô Aikawa, Kyôka Suzuki et Atsurô Watabe. Bingo Y.K., DENTSU Music et Entertainment, Mainichi Broadcasting System (MBS), 2004. 115 min.

*Zoom (Zoom - l'académie des super-héros). USA*). Réalisé par Peter Hewitt. Avec Tim Allen, Courteney Cox et Chevy Chase. Revolution Studios, Team Todd, Underground Films et Management, 2006. 83 min.

# Filmographie - Télévision

---

*24 (24 heures chrono)*. Créateurs : Robert Cochran, Joel Surnow. Avec Kiefer Sutherland, Mary Lynn Rajsckub et Carlos Bernard. Imagine Entertainment, 20th Century Fox Television, Real Time Productions. 42 min. Saisons 1-8, 2001–2010.

*Alias*. Créateur : J.J. Abrams. Avec Jennifer Garner, Ron Rifkin et Carl Lumbly. Touchstone Television, Bad Robot. 42 min (105 épisodes). Saisons 1-5, 2001–2006.

*Arrow*. Avec Katie Cassidy, Willa Holland, Stephen Amell. Berlanti Productions, Berlanti Television, DC Entertainment. 42 min (18 épisodes). Saison 1, 2012–2013.

*Battlestar Galactica*. Avec Lorne Greene, Richard Hatch et Dirk Benedict. Glen A. Larson Productions, Universal TV. 60 min (24 épisodes). Saison 1, (1978–1979).

*Battlestar Galactica*. Avec Edward James Olmos, Mary McDonnell et Jamie Bamber. British Sky Broadcasting (BSkyB), David Eick Productions, NBC Universal Television. 50 min (73 épisodes). Saisons 1-4, 2004–2009.

*Buffy the Vampire Slayer (Buffy contre les vampires)*. Créateur: Joss Whedon. Avec Sarah Michelle Gellar, Nicholas Brendon et Alyson Hannigan. Mutant Enemy, Kuzui Enterprises, Sandollar Television. 44 min (144 épisodes). Saisons 1-7, 1997–2003.

*Dexter*. Avec Michael C. Hall, Jennifer Carpenter et Lauren Vélez. Showtime Networks, John Goldwyn Productions, The Colleton Company. 60 min. Saisons 1-7, 2006-2012.

*Heroes*. Créateur : Tim Kring. Avec Jack Coleman, Hayden Panettiere et Milo Ventimiglia. Tailwind Productions, NBC Universal Television, Universal Media Studios (UMS). 45 min. Saisons 1-4, 2006–2010.

*Joseph Campbell and the Power of Myth*. Produit par Joan Konner et Alvin H. Perlmutter. Avec Joseph Campbell, George Lucas, Bill Moyers. 55 min. 1988 (6 émissions).

*My Own Worst Enemy*. Créateur : Jason Smilovic. Avec Christian Slater, Mike O'Malley et Saffron Burrows. Universal Media Studios (UMS). 60 min. Saison 1, 2008.

*Smallville*. Créateurs : Alfred Gough, Miles Millar. Avec Tom Welling, Michael Rosenbaum et Allison Mack. Tollin, Robbins Productions, Millar Gough Ink. 45 min. Saisons 1-10, 2001–2011.

*The 4400 (Les 4400)*. Créateurs : René Echevarria, Scott Peters. Avec Jacqueline McKenzie, Joel Gretsch et Patrick John Flueger. Renegade 83, American Zoetrope, CBS Paramount Network Television. 43 min. Saisons 1-4, 2004–2007.

*V*. Créateur : Kenneth Johnson. Avec Elizabeth Mitchell, Morris Chestnut et Joel Gretsch. Scott Peters Company, The, HDFilms, Warner Bros. Television. 42 min. Saisons 1-2, 2009-2011.

*Wonder Woman*. Créateur : William M. Marston. Avec Lynda Carter, Lyle Waggoner et Richard Eastham. 60 min (58 épisodes) et 90 min (2 épisodes). Saisons 1-3, 1975–1979.

*Wonder Woman*. Réalisé par Jeffrey Reiner. Avec Adrienne Palicki, Cary Elwes, Elizabeth Hurley. DC Entertainment, Warner Bros. Television. Pilot, 2011. 42 min. Non retenu.

# Bibliographie

---

- ACKERMAN, Spencer. « Batman's 'Dark Knight' Reflects Cheney Policy: Joker's Senseless, Endless Violence Echoes Al Qaeda », *The Washington Independent*, 21 juillet 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://washingtonindependent.com/509/batmans--dark--knight--reflects--cheney--policy>.
- AHRENS, Jörn, et METELING, Arno (Dir.). *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence*. New-York: Continuum International Publishing Group, 2010.
- AKNIN, Laurent. *Mythes et idéologie du cinéma américain*. Paris: Editions Vendémiaire, 2012.
- ALSFORD, Mike. *Heroes and Villains*. London: Darton, Longman & Todd, 2006.
- ANONYME. « Iron Man 3 coproduit par la Chine », *Première*, 17 avril 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Iron-Man-3-coproduit-par-la-Chine-3325174>.
- ANONYME. « Les sosies au cinéma : Qui est qui ? », *Première*, 19 septembre 2009. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.premiere.fr/Cinema/Photos/Reportages/Les-sosies-au-cinema-Qui-est-qui-2047584/Heath-Ledger-et-Joseph-Gordon-Levitt>.
- ANONYME. « The Land of Opportunity? », *The New York Times*, 13 juillet 2007, sect. Opinion. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2007/07/13/opinion/13fri2.html>.
- ANONYME. « US elections: Barack Obama jokes he is Superman », *The Telegraph*, 17 octobre 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/barackobama/3213768/US-elections-Barack-Obama-jokes-he-is-Superman.html>.
- ARTEAGA, Juan. « Hollywood's 6 Favorite Offensive Stereotypes », *Cracked.com*, 16 mars 2008, Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://www.cracked.com/article\\_15989\\_hollywoods-6-favorite-offensive-stereotypes.html](http://www.cracked.com/article_15989_hollywoods-6-favorite-offensive-stereotypes.html).
- ARTZ, Lee, et KAMALIPOUR, Yahya R.. *Bring 'Em on: Media and Politics in the Iraq War*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2005.
- BAINBRIDGE, Jason. « 'Worlds Within Worlds': The Role of Superheroes in the Marvel and DC Universes », in NDALIANIS, Angela (dir.), *The Contemporary Comic Book Superhero*. New York: Routledge, 2009, pages 64-85.
- BARBER, Nicholas. « When Superman Cared for the Poor », *More Intelligent Life*, 13 juin 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://moreintelligentlife.com/blog/nicholas-barber/when-superman-stood-poor>.
- BARRIS, Jeremy. « Plato, Spider-Man and the Meaning of Life », in MCLAUGHLIN, Jeff (Dir.). *Comics as Philosophy*. Jackson (Miss.): University Press of Mississippi, 2012, pages 63-83.

- BARTHES, Séverine. « Portrait du héros en superhéros sur le petit écran », in FOREST, Claude. *Du héros aux super héros, mutations cinématographiques*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, pages 133-141.
- BAUDRILLARD Jean. « L'esprit du terrorisme », *Le Monde*, 2 novembre 2001.
- . *Amérique*. Paris: Grasset et Fasquelle, 1986.
- . *De la séduction*. Paris: Galilée, 1979.
- . *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Gallimard, 1976.
- . *L'esprit du terrorisme*. Paris: Galilée, 2002. (Réédition du texte du *Monde* op.cit.)
- . *La Société de consommation. Ses mythes, ses structures*. Paris: Denoël, 1986.
- . *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1991.
- . *Les stratégies fatales*. Paris: Grasset, 1983.
- . *Power Inferno: Requiem pour les Twin Towers, hypothèses sur le terrorisme, la violence du mondial*. Paris: Galilée, 2002.
- . *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.
- BERGANZA, Eddie , COHEN, Ivan et al. (Dirs.). 9-11 - The World's Finest Comic Book Writers & Artists Tell Stories to Remember #[2]. New York, NY: DC Comics, 2002.
- BERGER, Arthur Asa. *Media Analysis Techniques*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2012.
- . *Media and Communication Research Methods: An Introduction to Qualitative and Quantitative Approaches*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2011.
- BERGSON, Henri. *Matière et mémoire*. Paris: Felix Alcan, Editeur, 1908.
- BIDAUD, Anne-Marie. *Hollywood et le Rêve Américain. Cinéma et Idéologie aux Etats-Unis*. Paris: Masson, 1994.
- BIGORGNE, David. *Le surhomme à l'écran*. Condé-sur-Noireau: Corlet ; Télérama, 2004.
- BILLOTTE, Pierre-José. *Nous deviendrons immortels: Super-héros, scientologues, transhumanistes, etc.* Paris: Publibook, 2008.
- BLY, Robert. *Iron John: A Book About Men*. Cambridge, MA: DaCapo Press, 2004.
- BONGCO, Mila. *Reading Comics: Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*. New York: Garland Pub., 2000.
- BORDWELL, David. « Film and the Historical Return », *David Bordwell's website on cinema*, mars 2005. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php>.

- . « Superheroes for sale », *David Bordwell's website on cinema*, 16 août 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.davidbordwell.net/blog/2008/08/16/superheroes-for-sale/>.
- BOUCHER, Geoff. « The Superman problem: Can he still fly in the 21st century? », *Hero Complex - movies, comics, pop culture - Los Angeles Times*. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://latimesblogs.latimes.com/herocomplex/2008/09/the-superman-pr.html>.
- BOWLES, Scott. « Comic-Con Illustrates Genre's Rising Influence. », *USA TODAY*, 25 juillet 2004. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/news/2004-07-25-comic-con-side\\_x.htm](http://usatoday30.usatoday.com/life/movies/news/2004-07-25-comic-con-side_x.htm).
- BRAGARD, Véronique, et DONY, Christophe et ROSENBERG, Warren (Dirs.). *Portraying 9/11: Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2011.
- BRASS, Tom. *Peasants, Populism, and Postmodernism: The Return of the Agrarian Myth*. London; Portland, OR: F. Cass, 2000.
- BRONSTEIN, Phil. « The Man Who Killed Osama bin Laden... Is Screwed », in *Esquire*, 11 février 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.esquire.com/features/man-who-shot-osama-bin-laden-0313>.
- BROOKER, Will. *Batman Unmasked: Analyzing a Cultural Icon*. New York: Continuum, 2001.
- BROWNE, Ray (Dir.). *Popular Culture Values and the Arts: Essays on Elitism Versus Democratization*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2009.
- (Dir.). *Profiles of Popular Culture: A Reader*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 2005.
- BROZIK, Matthew David, et WEINSTEIN, Jacob Sager. *The Government Manual for New Superheroes*. Kansas City, Mo.: Andrews McMeel, 2005.
- BUKATMAN, Scott. *Matters of Gravity: Special Effects and Supermen in the 20th Century*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2003.
- . *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham: Duke University Press, 1993.
- BURCH, Noël. *De la beauté des latrines: Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*. Paris: Harmattan, 2007.
- BUSH, George W. « State of the Union Address », *Archives de la Maison Blanche*, 29 Janvier 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2002/01/20020129-11.html>.
- BUSH, George W. « Prevent Our Enemies from Threatening Us, Our Allies, and Our Friends with Weapons of Mass Destruction » (discours à West Point), *Archives de la Maison Blanche*, 1 juin 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/nsc/nss/2002/nss5.html>.



- BUTLER, Christopher S. *Postmodernism*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- CADORETTE, Guylaine. « Films Postponed after 9/11 Flop at Box Office », *Hollywood.com*. 10 avril 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.hollywood.com/news/brief/1107516/films-postponed-after-9-11-flop-at-box-office>.
- CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Novato, Calif.: New World Library, 2008.
- CARVAJAL, NELSON. » Video Essay: The Dark Knight: Nolan's Modernized Myth «, *IndieWire*, 10 juillet 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://blogs.indiewire.com/pressplay/video-essay-the-dark-knight-myth>.
- CHAW, Walter. « Review of Cloverfield », *Film Freak Central*, 26 juin 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.filmfreakcentral.net/ffc/2013/05/cloverfield.html>.
- CHURCHILL, Winston. « Discours, House of Commons », 11 novembre 1947. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://hansard.millbanksystems.com/commons/1947/nov/11/parliament-bill#column\\_206](http://hansard.millbanksystems.com/commons/1947/nov/11/parliament-bill#column_206).
- CLINTON, Bill. « Address by President Bill Clinton to the UN General Assembly ». *US Department of State publications*, 27 septembre 1993. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.state.gov/p/io/potusunga/207375.htm>.
- COLLINS, Jim et RADNER, Hilary (Dirs.). *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge, 1993.
- CONWAY, Gerry et WILSON, Leah (Dirs.). *Webslinger: Unauthorized Essays on Your Friendly Neighborhood Spider-man*. Dallas, Tex.: BenBella Books, 2006.
- COOGAN, Peter. « The Definition of the Superhero », in HASLEM, Wendy, NDALIANIS, Angela, et MACKIE, C.J. (Dirs.). *Super/heroes: From Hercules to Superman*. Washington, DC: New Academia Publishing, LLC, 2007, pages 21-36.
- COOGAN, Peter M, et O'NEIL, Dennis. *Superhero: The Secret Origin of a Genre*. Austin, TX: MonkeyBrain Books, 2006.
- COOLIGAN, J. Patrick. « Obama Goes Gloves-Off, Head-On », *Las Vegas Sun*. 14 janvier 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.lasvegassun.com/news/2008/jan/14/obama-gloves-off/>.
- CORLISS, Richard. « Man of Steel: Super Man... or Human God? », *Time*, 12 juin 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://entertainment.time.com/2013/06/12/man-of-steel-super-man-or-human-god/>.
- COUPER-SMARTT, Jonathan, WILKINSON, Kerry, BUCHANAN, Heather, BYRD, Ronald, MCQUAID, Sean, FICHERA, Mike, et SJOERDSMAN, Al. *Marvel Encyclopedia: Spider-Man*. New York, NY: Marvel Publishing Inc., 2006.

- CRETON, Laurent et FEIGELSON, Kristian. *Villes cinématographiques: Ciné-lieux*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- CROSS, Gary S. *Men to Boys: The Making of Modern Immaturity*. New York; Chichester: Columbia University Press, 2010.
- DANIELS, Les. *Wonder Woman: The Life and Times of the Amazon Princess : The Complete Story*. San Francisco: Chronicle Books, 2000.
- DARIUS, Julian. *Batman Begins and the Comics: A Non-fiction Book*. Honolulu, Hawaii: Sequart.com Books, 2005.
- DAROWSKI, Joseph J (Dir.). *The Ages of Superman: Essays on the Man of Steel in Changing Times*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2012.
- DAVIES, Philip, et WELLS, Paul (Dirs.). *American Film and Politics from Reagan to Bush Jr.* Manchester: Manchester University Press, 2002.
- DAWKINS, Richard. *Le gène égoïste*. Paris: O. Jacob, 2003.
- DAWKINS, Stella. *An Unauthorized History of Comic Books: Including American, European, and Japanese Comic Books*. Charleston: BiblioBazaar, 2011.
- DE HEAVEN, Tom. *Our Hero: Superman on Earth*. New Haven, CT: Yale University Press, 2010.
- DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle* [1988]. Paris: Gallimard, 1996.
- . *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1996.
- DI PAOLO, Marc. *War, Politics and Superheroes: Ethics and Propaganda in Comics and Film*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2011.
- DICKENS, Charles. *A Tale of Two Cities*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 1999. Egalement, gratuit en ligne. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://www.planetpdf.com/planetpdf/pdfs/free\\_ebooks/A\\_Tale\\_of\\_Two\\_Cities\\_T.pdf](http://www.planetpdf.com/planetpdf/pdfs/free_ebooks/A_Tale_of_Two_Cities_T.pdf).
- DITTMER, Lars. *New Evil: The Joker in « The Dark Knight » as a Prototype of the post-September 11-villain*. München: GRIN Verlag, 2009.
- DOCHERTY, Thomas (Dir.). *Postmodernism: A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf, Simon & Schuster International Group, 1992.
- DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge, 2004.
- DRUCKER, Susan J. et CATHCART, Robert S. (Dirs.). *American Heroes in a Media Age*. Cresskill, N.J.: Hampton Press, 1994.
- DUKE, Brad. *Harrison Ford: The Films*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co Inc Pub, 2008.

- DUPONT, Nathalie. « Hollywood adaptations of comic books in a post-9/11 context: The economic and cultural factors », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2011. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/5419>.
- DURAND, Kevin K. et LEIGH, Mary K. (Dirs.). *Riddle Me This, Batman!: Essays on the Universe of the Dark Knight*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2011.
- EBERT, Roger, « Catwoman », *Chicago Sun-Times*, 19 juillet 2004. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.rogerebert.com/reviews/catwoman-2004>.
- . « Hancock, the latest star showcase for Will Smith », *Chicago Sun-Times*, 30 juin 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.rogerebert.com/reviews/hancock-2008>.
- . *Roger Ebert's Movie Yearbook 2011*. Kansas City, Mo.: Andrews McMeel Pub., 2011.
- . « The Amazing Spider-Man », *Chicago Sun-Times*, 28 juin 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.rogerebert.com/reviews/the-amazing-spider-man-2012>.
- . « Le mythe de Superman », in *Communications*, 24, 1976. La bande dessinée et son discours, pages 24-40.
- . *De Superman au Surhomme*. Paris: Librairie Générale Française, 1995.
- EMERSON, Jim. « Opening Shots: The Dark Knight | Scanners | Roger Ebert », *Jim Emerson's Scanners*. 26 février 2009. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.rogerebert.com/scanners/opening-shots-the-dark-knight>. URL : [http://blogs.suntimes.com/scanners/2009/02/opening\\_shots\\_the\\_dark\\_knight.html](http://blogs.suntimes.com/scanners/2009/02/opening_shots_the_dark_knight.html).
- ENLOE, Cynthia. « The Gendered Gulf », in JEFFORDS, Susan et RABINOVITZ, Lauren (Dirs.). *Seeing through the media: The Persian Gulf War*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1994
- FALUDI, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against Women*. London: Chatto & Windus, 1992.
- . *Stiffed: The Betrayal of the American Man*. New York: Perennial, 2000.
- . *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. NYC: Metropolitan Books, 2007.
- FARGHALY, Nadine. « Patriarchy Strikes Back: Power and Perception in Buffy The Vampire Slayer ». Mémoire de Master's. Bowling Green State University, 2009.
- FAWAZ, Ramzi. « 'Where No X-Man Has Gone Before!' Mutant Superheroes and the Cultural Politics of Popular Fantasy in Postwar America », *American Literature*, Volume 83, Number 2, Duke University Press, juin 2011, pages 355-388.
- FEIFFER, Jules. *The Great Comic Book Heroes: The Origins and Early Adventures of the Classic Super-Heroes of the Comic Books*. New York: Fantagraphics, 2003.
- FINGEROTH, Danny. *Superman on the Couch*. New York: Continuum International Publishing Group, 2004.

- FISHER, Anthony et RAMSAY, Hayden (Dirs.). *Faith and Reason: Friends or Foes in the New Millennium?* Adelaide: ATF Press, 2004.
- FISHER, Mark. « Gothic Oedipus: Subjectivity and Capitalism in Christopher Nolan's *Batman Begins*. » *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*. 2.2 (2006). Dept of English, University of Florida. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v2\\_2/fisher/](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v2_2/fisher/).
- FISHER, Philip. *Still the New World: American Literature in a Culture of Creative Destruction*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999.
- FOREST, Claude (Dir.). *Du héros aux super héros mutations cinématographiques*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
- . *Economies contemporaines du cinéma en Europe: L'improbable industrie*. Paris: CNRS, 2001.
- . *L'argent du cinéma*. Paris: Ed. Belin, 2002.
- FORGET, Thomas. *The Creation of Captain America*. New York: Rosen Pub. Group, 2007.
- FOUCAULT Michel. *Surveiller et Punir*. Paris: Gallimard, 1975.
- . « Des espaces autres. Hétérotopies », *Foucault.info (bilingue)*, 1967. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>.
- FRADLEY, Martin. « What Do You Believe In? Film Scholarship and the Cultural Politics of the Dark Knight Franchise », in *Film Quarterly*, Vol. 66, No.3 (Spring 2013), pages 1-13.
- FREIMAN, Barry. « One-on-One Interview with Producer Ilya Salkind », *Supermanhomepage*, 2006. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.supermanhomepage.com/movies/movies.php?topic=interview-salkind>.
- FREUD, Sigmund. *Le moi et le ça*. Paris: Payot & Rivages, 2010.
- . *Totem et tabou*. Paris: Payot et Rivages, 2001.
- FRITZ, Ben. « 'Dark Knight' Blu-ray Sales Stay Ahead of 'Avatar' », *Los Angeles Times*, 26 avril 2010. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://latimesblogs.latimes.com/entertainmentnewsbuzz/2010/04/updated-dark-knight-bluray-sales-stay-ahead-of-avatar.html>.
- FUKUYAMA, Francis. *Origins of Political Order: From Prehuman Times to the French Revolution*. New York, NY: Farrar, Straus and Giroux, 2012.
- . « The End of History? », *The National Interest*, été 1989. Dernier accès le 3 août 2013. Reproduit depuis l'original, URL : <http://www.ducieux.fr/files/Fukuyama-End-of-History-Article-NR-1989.pdf>.
- . *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 2006.

- . « They can only go so far », *Washington Post*, 24 août 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://articles.washingtonpost.com/2008-08-24/opinions/36801846\\_1\\_world-order-zimbabwe-autocrats](http://articles.washingtonpost.com/2008-08-24/opinions/36801846_1_world-order-zimbabwe-autocrats).
- GABILLIET, Jean-Paul. « Essai bibliographique », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 27 septembre 2010. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/4934>.
- . « Fun in four colors », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2005. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/319>.
- . *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*. Nantes: Éd. du Temps, 2004.
- . « La bande dessinée, nouveau continent des études américaines ? Avant-propos », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 29 septembre 2010. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/4937>.
- GANGLE, Rocco. « The Technological Subversion of Technology: Tony Stark, Heidegger, and the Subject of Resistance », in IRWIN, William et WHITE, Mark D. (Dirs.). *Iron Man and Philosophy: Facing the Stark Reality*. Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons, Inc., 2010, pages 25-37.
- GARCIA, Guy. *The Decline of Men: How the American Male Is Getting Axed, Giving up, and Flipping Off His Future*. New York: Harper Perennial, 2009.
- GARRETT, Greg. *Holy Superheroes!: Exploring the Sacred in Comics, Graphic Novels, and Film*. Louisville, Ky.: Westminster John Knox Press, 2008.
- GEORGE, Richard. « Interview: Hellboy's Mike Mignola », *IGN* (News Corporation), 15 février 2007. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://uk.comics.ign.com/articles/765/765210p3.html>.
- GIANNETTI, Louis. *Understanding Movies*. Boston: Allyn & Bacon, 2011.
- GIBBONS, Dave, et MOORE, Alan. *Watchmen*. New York: DC Comics Inc., 1987.
- GIRARD, René. *Le bouc émissaire*. Paris: B. Grasset, 1982.
- GODFREY, Sarah, et HAMAD, Hannah. « Save the Cheerleader, Save the Males, Resurgent Protective Paternalism in Popular Film and Television after 9/11 », in ROSS, Karen (Dir). *The Handbook of Gender, Sex and Media*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012, pages 157–173.
- GOGGIN, Joyce et HASSLER-FOREST, Dan (Dirs.). *The Rise and Reason of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., Inc., Publishers, 2010.
- GRAY, Richard J., et KAKLAMANIDOU, Betty (Dirs.). *The 21st Century Superhero: Essays on Gender, Genre and Globalization in Film*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2011.
- GRESH, Lois H. et WEINBERG, Robert E. *The Science of Superheroes*. Hoboken, N.J.: J. Wiley, 2002.
- GROSSMAN, Lev. « Superman, Grounded. To save the Man of Steel, a new movie brings him down to earth. », *Time*, 17 juin 2013, pages 46-49. Egalement en ligne, dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,2145058,00.html>.

- GUIDO, Laurent (Dir.). *Les peurs de Hollywood. Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*. Lausanne (Suisse): Antipodes, 2006.
- GUMPERT, Gary. « The Wrinkle Theory: The Deconsecration of the Hero », in DRUCKER, Susan J. et CATHCART, Robert S. (Dirs.). *American Heroes in a Media Age*. Cresskill, N.J.: Hampton Press, 1994, pages 47-61.
- HALBERSTAM, Judith. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998.
- HALBFINGER, David M. « The Power of an Image Drives Film by Eastwood », *New York Times*, 21 septembre 2006. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2006/09/21/movies/21flag.html>.
- HASLEM, Wendy, NDALIANIS, Angela, et MACKIE, C.J. (Dirs.). *Super/heroes: From Hercules to Superman*. Washington, DC: New Academia Publishing, LLC, 2007.
- HASSLER-FOREST, Dan. *Capitalist Superheroes: Caped Crusaders in the Neoliberal Age*. Ropley: Zero, 2012.
- . « Cowboys and zombies: Destabilizing patriarchal discourse in "The Walking Dead" », *Studies in Comics*, Volume 2, Number 2, Janvier 2012, pages 339-355.
- . « From flying man to falling man: Post-9/11 superhero narratives », in BRAGARD, Véronique, et DONY, Christophe et ROSENBERG, Warren (Dirs.). *Portraying 9/11: Essays on Representations in Comics, Literature, Film and Theatre*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2011, pages 134-146.
- . « From trauma victim to terrorist: Redefining superheroes in Post-9/11 Hollywood », in BERNINGER, M., ECKE, J., et HABERKORN, G. (Dirs.), *Comics as a nexus of cultures: Essays on the interplay of media, disciplines and international perspectives (Critical explorations in science fiction and fantasy)*, 22. JeffersonNC: McFarland & Co., 2010, pages 33-44.
- . *Superheroes and the Bush Doctrine. Narrative and Politics in Post-9/11 Discourse*. UvA Universiteit van Amsterdam (285 pag.) (Eigen Beheer). Supervisor (s): prof.dr. C.P. Lindner. 2011.
- HAYWARD, Susan. *Cinema Studies: The key concepts*. London: Routledge, 2006.
- HEALEY, Karen & JOHNSON, Terry D. « Comparative Sex Specific Body Mass Index in the Marvel Universe and the Real World », travail de recherche (M.A. University of Canterbury, New Zealand et M.S. Department of Bioengineering, University of California, Berkeley), sans date affichée. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.karenhealey.com/papers/comparative-sex-specific-body-mass-index-in-the-marvel-universe-and-the-real-world/>.
- HELLER, Dana Alice (Dir.). *The Selling of 9/11: How a National Tragedy Became a Commodity*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- HEYBOER, Li Se. *YiJing, Oracle of the Sun* (web, sans date). Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://www.yijing.nl/i\\_ching/trigrams/bigpattern.htm](http://www.yijing.nl/i_ching/trigrams/bigpattern.htm).

- HIGSON, Andrew. « The Concept of National Cinema », in WILLIAMS, Alan (Dir.). *Film and Nationalism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2002, pages 52-67.
- HILL, Doug. « Decoding Mad Men's Falling Man », *O'Reilly Media*, 23 février 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.forbes.com/sites/oreillymedia/2012/02/23/decoding-mad-mens-falling-man/>, ou bien <http://radar.oreilly.com/2012/02/falling-man-mad-men-nostalgia-change.html>.
- HIRSCHMAN, Elizabeth. *Heroes, Monsters & Messiahs: Movies and Television Shows as the Mythology of American Culture*. Kansas City, Mo.: Andrews McMeel Pub., 2000.
- HOBERMAN, J. « The Avengers: why Hollywood is no longer afraid to tackle 9/11 »», *The Guardian*, vendredi 11 mai 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.theguardian.com/film/2012/may/11/avengers-hollywood-afraid-tackle-9-11>.
- HOYLE, Ben. « Movie's blue-skinned aliens aim to open our eyes to War on Terror », *The Times*, 10 décembre 2009.
- HUDEMA, Mike. *An Action a Day Keeps Global Capitalism Away*. Toronto: Between the Lines, 2004.
- HUFFINGTON, Arianna. *Third World America*. London: Crown Publishers, 2010.
- IACCINO, James F. *Jungian Reflections Within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-fi and Fantasy Archetypes*. Westport, Conn.: Praeger, 1998.
- IRWIN, William et JOHNSON, David Kyle (Dirs.). *Introducing Philosophy through Pop Culture: From Socrates to South Park, Hume to House*. Chichester, UK; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010.
- IRWIN, William et WHITE, Mark D. (Dirs.). *Iron Man and Philosophy: Facing the Stark Reality*. Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons, Inc., 2010.
- ITZKOFF, Dave. « Alien, Yet Familiar: 'Man of Steel,' Directed by Zack Snyder », *New-York Times*, 22 mai 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2013/05/26/movies/man-of-steel-aims-to-make-superman-relevant-again.html>.
- JEFFORDS, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1993.
- JEFFORDS, Susan et RABINOVITZ, Lauren (Dirs.). *Seeing through the media: The Persian Gulf War*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1994.
- JEFFORDS, Susan. *The Remasculinization of America : Gender and the Vietnam War*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- JOHNSON, Allan G. *The Gender Knot: Unraveling Our Patriarchal Legacy*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2005.
- JOHNSON, David Kyle (Dir.). *Heroes and Philosophy: Buy the Book, Save the World*. Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons, 2009.



- JONES, Gerard. *Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book*. New York: Basic Books, 2005.
- JONES, Ronald H. « Terrorist Beheadings: Cultural and Strategic Implications », *Strategic Studies*, juin 2005. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.strategicstudiesinstitute.army.mil/pdffiles/pub608.pdf>.
- JOWETT, Lorna. *Sex and the Slayer: A Gender Studies Primer for the Buffy Fan*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2005.
- JUNOD, Tom. « Falling (Mad) Man », *Esquire*, 30 janvier 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.esquire.com/the-side/feature/falling-mad-man-6648672>.
- KADING, Terry. « Drawn into 9/11: But where have all the superheroes gone? », in MCLAUGHLIN, Jeff (Dir.). *Comics as Philosophy*. Jackson (Miss.): University Press of Mississippi, 2012, pages 207-235.
- KAC-VERGNE, Marianne. « Losing Visibility? The Rise and Fall of Hypermasculinity in Science Fiction Films », in *The French Journal of Media and Media Representations in the English-Speaking World*, 2 | 2012 : « Performing/Representing Male Bonds », Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://inmedia.revues.org/491>.
- KAKUTANI, Michiko. « A Man, a Woman and a Day of Terror », *New York Times*. 9 mai 2007. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2007/05/09/books/09kaku.html>.
- KAVENEY, Roz. *Superheroes!: Capes and Crusaders in Comics and Films*. London; New York: I.B. Tauris, 2008.
- KEARNEY, Richard. *Strangers, Gods, and Monsters: Interpreting Otherness*. London; New York: Routledge, 2002.
- KEEGAN, Rebecca. *Avatar, The futurist : The Life and Films of James Cameron*. New York: Crown Archetype, 2009.
- KELLNER, Douglas. « 9/11, Spectacles of Terror, and Media Manipulation: A Critique of Jihadist and Bush Media Politics. », *Graduate School of Education & Information Studies*, UCLA, sans date. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/911terspectaclemedia.pdf>.
- . *Baudrillard: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell, 1994.
- . « Baudrillard, Globalization and Terrorism: Some Comments on Recent Adventures of the Image and Spectacle on the Occasion of Baudrillard's 75th Birthday. », *Graduate School of Education & Information Studies*, UCLA, sans date. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/baudrillardglobalizationterror.pdf>.
- . « Bush and bin Laden's Binary Manicheanism: The Fusing of Horizons. », *Graduate School of Education & Information Studies*, UCLA, sans date. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/bushandbinladensbinarymanicheanism.pdf>.



- . *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
- . « Film, Politics, and Ideology: Reflections on Hollywood Film in the Age of Reagan. », *Graduate School of Education & Information Studies*, UCLA, sans date. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/essays/filmpoliticsideology.pdf>.
- . *Media Culture: Cultural Studies, Identity, and Politics Between the Modern and the Postmodern*. London; New York: Routledge, 1995.
- KIDD, Chip. « New York Superheroes; a Tale of Three Cities », *New York Times*, 19 Mai 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2002/05/19/nyregion/new-york-superheroes-a-tale-of-three-cities.html>.
- KIMMEL, Michael S. *Manhood in America: A Cultural History*. New York: Oxford University Press, 2012.
- KING, John. « White House sees Hollywood role in war on terrorism », *CNN*, 8 novembre 2001. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://edition.cnn.com/2001/US/11/08/rec.bush.hollywood/index.html>.
- KLAVAN, Andrew. « What Bush and Batman Have in Common. » *Wall Street Journal*, 25 juillet 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://online.wsj.com/article/SB121694247343482821.html>.
- KLING, Bernt. « On SF Comics: Some Notes for a Future Encyclopedia », *Science Fiction Studies*, #13, Volume 4, Part 3. Greencastle, IN: DePauw University, novembre 1977. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/13/Kling13.htm>.
- KLOCK, Geoff. *How to Read Superhero Comics and Why*. New York: Continuum, 2002.
- KNOWLES, Chris et LINSNER, Joseph Michael. *Our Gods Wear Spandex: The Secret History of Comic Book Heroes*. San Francisco, Calif.: Weiser Books, 2007.
- KOPPES, Clayton R., et BLACK, Gregory D. *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- KOTSKO, Adam. *Why We Love Sociopaths a Guide to Late Capitalist Television*. Winchester, U.K.; Washington, USA: Zero Books, 2012.
- KOZLOVIC, Anton Karl. « Spider-Man, Superman—What's the difference? », in *Kritikos, an international and interdisciplinary journal of postmodern cultural sound, text and image* Volume 3, juillet 2006 (en ligne). Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://intertheory.org/spiderman-superman.htm>.
- KRAKOVITCH, Odile et SELIER, Geneviève (Dirs.). *L'exclusion des femmes: Masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*. Paris: Éditions Complexe, 2001.
- KREISER, Lawrence. « Introduction », in BROWNE, Ray, et KREISER, Lawrence (Dirs.). *Popular Culture Values and the Arts: Essays on Elitism Versus Democratization*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2009, pages 3-33.

- LABARRE, Nicolas. « *Heroes : Négociation d'une hiérarchie de culture populaire* », in *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], 2 | 2010. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://rrca.revues.org/index228.html>.
- LAINÉ, Jean-Marc. *Super-héros !: La puissance des masques*. Paris: Les moutons électriques, 2013.
- LAWRENCE, John Shelton. « Foreword », in WEINER, Robert G. (Dir.). *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2009, pages 3-7.
- LAWRENCE, John Shelton, et JEWETT, Robert. « Blood Brothers / Bush's Rambo Delusion / The Myth Of The American Superhero », *San Francisco Chronicle*, 25 août 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.sfgate.com/opinion/article/BLOOD-BROTHERS-Bush-s-Rambo-Delusion-The-myth-2778727.php>.
- . *Captain America and the Crusade Against Evil: The Dilemma of Zealous Nationalism*. Grand Rapids, Mich.: W.B. Eerdmans, 2003.
- . *The myth of the American superhero*. Grand Rapids, Mich.: Wm. B. Eerdmans Publishing, 2002.
- LAZARUS, Emma. *The New Colossus*, [1883]. Réédition sous le titre : « *The New Colossus (Statue of Liberty Poem)* » (avec une adaptation de SHAFER, Susan). Benchmark Education Company, 2007.
- LEE, Nathan. « Cloverfield Is One Giant, Incredibly Entertaining 'Screw You!' to Yuppie New York », *The Village Voice*, 15 janvier 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.villagevoice.com/2008-01-15/film/cloverfield-is-one-giant-incredibly-entertaining-screw-you-to-yuppie-new-york/full>.
- LIARD, Véronique. *Carl Gustav Jung: « Kulturphilosoph »*. Paris: Presses Paris Sorbonne, 2007.
- LIPTON, James. Emission « Inside the Actors Studio », sur *Bravo TV*, invité : George Clooney (18<sup>ème</sup> saison), le 31 janvier 2012 (date probable 27JAN2012). Dernier accès le 3 août 2013. URL (Tor) : <http://www.bravotv.com/inside-the-actors-studio/season-18/videos/george-clooney-nipples-on-the-bat-suit>.
- LOCICERO, Don. *Superheroes and Gods: A Comparative Study from Babylonia to Batman*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2008.
- LOUKIDES, Paul, FULLER, Linda K. (Dirs.). *Beyond the Stars: Stock Characters in American Popular Film*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1990.
- LUCAS, Nicole, et MARIE, Vincent. *De la manipulation des images dans les classes*. Paris: Editions Le Manuscrit, 2008.
- LUKACS, John. *Democracy and Populism: Fear and Hatred*. New Haven, CT: Yale U. Press, 2005.
- LUPOFF, Richard A., et THOMPSON, Don. *All in Color for a Dime*. MSP, MN: Arlington House, 1970.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.

- MADRID, Mike. *The Supergirls: Fashion, Feminism, Fantasy, and the History of Comic Book Heroines*. Ashland, Or.: Exterminating Angel Press, 2009.
- MAGNUSSEN, Hans-Christian et CHRISTIANSEN, Anne (Dirs.). *Comics & culture: Analytical and theoretical approaches to comics*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2000.
- MANDEL Susannah. *Mask and Closet (or, "Under the Hood" : Metaphors and representations of homosexuality in American superhero comics after 1985)*. Harvard, 2003. (Mémoire de mastère).  
Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://dspace.mit.edu/handle/1721.1/40029>.
- MARCHE, Guillaume. « L'arc-en-ciel et le mouvement gai et lesbien », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2005. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://transatlantica.revues.org/321>.
- MARSHALL, Rick. « James Cameron Says 'There Are Too Many Superhero Movies Right Now' », *MTV.COM*, 15 décembre 2009. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://splashpage.mtv.com/2009/12/15/james-cameron-says-there-are-too-many-superhero-movies-right-now/>.
- MATHER, Lynn. « Reflections on the Reach of Law (and Society) Post 9/11: An American Superhero? », in *Law & Society Review* Volume 37, Issue 2, Juin 2003, pages 263–282.
- MC GOWAN, Todd. « The exceptional darkness of *The Dark Knight* », *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, No. 51, printemps 2009. Version *ejumpcut*, dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/darkKnightKant/text.html>.
- MCLAUGHLIN, Jeff (Dir.). *Comics as Philosophy*. Jackson (Miss.): University Press of Mississippi, 2012.
- MCMILLAN, Graeme. «How Man of Steel Inspires, Even As It Divides », *Time*, 25 juin 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://entertainment.time.com/2013/06/25/how-man-of-steel-inspires-even-as-it-divides/>.
- MELNICK, Jeffrey Paul. *9/11 Culture: America Under Construction*. Chichester, West Sussex, U.K.; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
- MINGANT Nolwenn. *Hollywood à la conquête du monde*. Paris: CNRS éditions, 2010.
- MISIROGLU, Gina Renée. *The Superhero Book: The Ultimate Encyclopedia Of Comic-Book Icons And Hollywood Heroes*. Canton, Mich.: Visible Ink Press, 2004.
- MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze. Philosophie et cinéma*, Paris: J. Vrin, 2008
- MORGAN, Matthew J. *The Impact of 9/11 on the Media, Arts, and Entertainment: The Day That Changed Everything?* New York, NY: Palgrave Macmillan, 2009.
- MORRIS, Matt, et MORRIS Tom (Dirs.). *Superheroes and Philosophy: Truth, Justice, and the Socratic Way*. Chicago, Ill.: Open Court, 2005.

- MORRISON, Grant. *Supergods: What Masked Vigilantes, Miraculous Mutants, and a Sun God from Smallville Can Teach Us About Being Human*. New York: Spiegel & Grau, 2011.
- MOUREN, Yannick. *La couleur au cinéma*. Paris: CNRS (DIMEDIA), 2012.
- MURDOCK, Maureen. *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. NYC: Shambhala Publications Incorporated, 1998.
- NACHBAR, John G., et LAUSÉ, Kevin. *Popular Culture: An Introductory Text*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1992.
- NAERT, Emilienne. *Leibniz et la Querelle du Pur Amour*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1959.
- NASR, Constantine. *Shadows of the Bat: The Cinematic Saga of the Dark Knight Part 6-Batman Unbound*, document video. Warner Home Video, 2005.
- NDALIANIS, Angela. « Do we need another hero? », in HASLEM, Wendy, NDALIANIS, Angela, et MACKIE, C.J. (Dir.). *Super/heroes: From Hercules to Superman*. Washington, DC: New Academia Publishing, LLC, pages 1-10.
- NDALIANIS, Angela (Dir.). *The Contemporary Comic Book Superhero*. New York: Routledge, 2009.
- NEGROPONTE, John D. « Vote About the International Criminal Court ». *US Department of State Archive*, 12 juillet 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://2001-2009.state.gov/p/io/rls/rm/2002/11846.htm>.
- NOER, Michael et EWALT, David M. « The Forbes Fictional 15 : You're not imagining it: The rich do keep getting richer. Even the fictionally rich », *Forbes*, 1<sup>er</sup> avril 2011. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.forbes.com/lists/fictional15/2011/forbes-fictional-15.html>.
- NOLAN, Christopher. « 'Dark Knight Rises' Opts For Lighthearted, Cartoonish Tone », *The Onion*, 12 juillet 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.theonion.com/articles/dark-knight-rises-opts-for-lighthearted,28746/?ref=auto>.
- OBAMA, Barack. « Presidential Summit on Entrepreneurship », *Archives de la Maison Blanche*, 26 avril 2010. Document video, dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.whitehouse.gov/photos-and-video/video/presidential-summit-entrepreneurship>.
- ONFRAY, Michel. *La construction du surhomme: Jean-Marie Guyau, Friedrich Nietzsche*. Paris: Grasset, 2011.
- OROPEZA, B. J. (Dir.). *The Gospel According to Superheroes: Religion and Pop Culture*. New York: Peter Lang, 2005.
- ORCHARD, Annabel, « Achilles.: Man of Bronze », in *Refractory: A Journal of Entertainment Media*, vol. 9, 2006. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://refractory.unimelb.edu.au/2006/12/04/achilles-man-of-bronze-annabel-orchard/>.

- O'SULLIVAN, John. « The Politics of Everyman, George W. Bush, American — and his melange of influences », in *National Review Online*: Conservative commentary on American politics, news and culture. URL : <http://www.nationalreview.com/nrd/article/?q=OTc0MWRiYWQ5YTk1ODhiMjE5NDAxMTQyO WYyODNkN2E=>. Difficultés d'accès constatées au 2 août 2013 (voir aussi lien depuis <http://www.nationalreview.com/corner/174911/politics-everyman/kathryn-jean-lopez>).
- PACKER, Sharon. *Superheroes and Superegos: Analyzing the Minds Behind the Masks*. Santa Barbara: Praeger/ABC-CLIO, 2010.
- PARNHAM Thom. « Superheroes in Crisis », in OROPEZA, B. J. (Dir.). *The Gospel According to Superheroes: Religion and Pop Culture*. New York: Peter Lang, 2005, pages 197-201.
- PARTIBLE, Leo. « Superheroes in film and pop culture: Silhouettes of redemption on the screen », in OROPEZA, B. J. (Dir.). *The Gospel According to Superheroes: Religion and Pop Culture*. New York: Peter Lang, 2005, pages 229-254.
- PATTERSON, John. « Politics: does he still stand for Truth, Justice, all that stuff?" », *The Guardian*, vendredi 7 juillet 2006. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.guardian.co.uk/film/2006/jul/07/3>.
- PEARSON, Roberta E. et URICCHIO, William. *The Many Lives of the Batman: Critical Approaches to a Superhero and His Media*. New York; London: Routledge ; BFI Pub., 1991.
- PETERS, Jon. « Could the Superhero genre be heading towards a burnout? », *Killer Film*, 25 février 2009. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.killerfilm.com/spotlight/read/could-the-superhero-genre-be-heading-towards-a-burnout-4894>.
- PETROU, David Michael. *The Making of Superman the Movie*, New York: Warner Books, 1978.
- PISTELLI, John. « *The Dark Knight*: Hollywood's Terror Dream », *Dissident Voice*. 26 juillet 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://dissidentvoice.org/2008/07/the-dark-knight-hollywood%E2%80%99s-terror-dream/>.
- PORTER, Lynnette, LAVERY, David, et ROBSON, Hillary. *Saving the World a Guide to Heroes*. Toronto, Ont.; Chicago, IL: ECW Press ; [U.S. distributor] Independent Publishers Group, 2007.
- PROPP Vladimir Iakovlevitch. *Morphologie du Conte*. Paris: Seuil, 1970.
- PUNTER, David. *The influence of post-modernism on contemporary writing: An interdisciplinary study*. Lewiston, NY : Edwin Mellen Press, 2005.
- PUSTZ, Matthew. *Comic Book Culture Fanboys and True Believers*. Jackson, Miss.: University Press of Mississippi, 1999.
- RAMONÉ, Christopher. « Le Superman de Tim Burton refait parler de lui », *L'EXPRESS*, 6 janvier 2012. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://www.lexpress.fr/culture/cinema/superman-lives-de-tim-burton-refait-parler-de-lui\\_1068897.html](http://www.lexpress.fr/culture/cinema/superman-lives-de-tim-burton-refait-parler-de-lui_1068897.html).

- REYNOLDS, Richard. *Super Heroes: a Modern Mythology*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.
- ROBBINS, Trina. *The Great Women Superheroes*. Northampton, Mass.: Kitchen Sink Press, 1996.
- ROBINSON, Lillian S. *Wonder Women: Feminism Zaps the Comics*. London: Routledge, 2004.
- ROLLINS, Peter C. et O'CONNOR, John E. (Dirs.). *Hollywood's White House: The American Presidency in Film and History*. Lexington: University Press of Kentucky, 2005.
- ROSENBAUM, Jonathan. « Multinational Pest Control: Does American Cinema Still Exist? », in WILLIAMS, Alan (Dir.). *Film and Nationalism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2002, pages 217-229.
- ROSENBERG, Robin S. et CANZONERI, Jennifer (Dirs.). *The Psychology of Superheroes: An Unauthorized Exploration*. Dallas, Tex.; [Chicago, IL]: BenBella Books 2008.
- ROSS, Karen (Dir). *The Handbook of Gender, Sex, and Media*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.
- ROSSEN, Jake. *Superman Vs. Hollywood: How Fiendish Producers, Devious Directors, and Warring Writers Grounded an American Icon*. Chicago, Ill.: Chicago Review Press, 2008.
- ROTUNDO, E. Anthony. *American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era*. New York: BasicBooks, 1993.
- SAID, Edward W. *Orientalism*. London: Penguin Classics, 2003.
- SANSON, Charlotte. « Good Bad Boy des années 90 », in FOREST, Claude (Dir). *Du Héros Au Superhéros, Mutations Cinématographiques*. Paris : Sorbonne Nouvelle, 2009, pages 109-120.
- SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981.
- SCHODOLSKI, Vincent J. « Administration drafts Hollywood in war effort », *Chicago Tribune*, 12 novembre 2001. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://articles.chicagotribune.com/2001-11-12/news/0111120234\\_1\\_rove-patriotic-films-major-studios](http://articles.chicagotribune.com/2001-11-12/news/0111120234_1_rove-patriotic-films-major-studios).
- SCHULTE-SASSE Jochen, et SCHULTE-SASSE Linda. « War, Otherness, and Illusionary Identifications with the State », in *Cultural Critique 19*. University of Minnesota Press, 1991, pages 67-95.
- SCOTT, A. O. « How Many Superheroes Does It Take to Tire a Genre? », *New York Times*, 24 juillet 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2008/07/24/movies/24supe.html>.
- SCOTT, Catherine. « 'Events Occur in Real Time': 24, Masculinities, and the War on Terror », paper presented at the annual meeting of the ISA's 49th Annual Convention, San Francisco, 26 mars 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://www.allacademic.com/meta/p251753\\_index.html](http://www.allacademic.com/meta/p251753_index.html).
- SEARLE, Judith. *The Literary Enneagram: Characters from the Inside Out*. Portland, Or.: Metamorphous Press, 2001.

- . « The Write Way, Character Development », *Blog Page One Lit*, 2003. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.pageone1it.com/WriteWay/JSearle.html>.
- SEARLE, William (Dir.). *Search and Clear: Critical Responses to Selected Literature and Films of the Vietnam War*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1988.
- SEBBAN, Joël. « La genèse de la 'morale judéo-chrétienne', Étude sur l'origine d'une expression dans le monde intellectuel français », in *Revue de l'histoire des religions* 2012/1 (Tome 229), 2012, pages 85-118.
- SEBALD, Winfried Georg. *Austerlitz*. New York: Modern Library, 2002.
- SEITZ, Matt Zoller. « Superheroes Suck! », *Salon*. 6 May 2010. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://www.salon.com/2010/05/06/superhero\\_movies\\_bankrupt\\_genre/](http://www.salon.com/2010/05/06/superhero_movies_bankrupt_genre/).
- SHANKER, Thom. « A New Medal Honors Drone Pilots and Computer Experts », in *New York Times*, 13 février 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.nytimes.com/2013/02/14/us/new-medal-to-honor-drone-pilots-and-computer-experts.html>.
- SHAW, Bernard. *Man and Superman*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012.
- SHERMAN, Daniel et NARDIN, Terry (Dirs.). *Terror, Culture, Politics: 9/11 Reconsidered*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 2006.
- SIEGEL, Jerry & SHUSTER Joe. « Superman Through the Ages Interview », 1983. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://ohdannyboy.blogspot.com.au/2012/08/jerry-and-i-did-comic-book-together.html>.
- SIEGEL, Tatiana. « SUPERMAN - truth, justice and "all that stuff"? What happened to "truth, justice and the AMERICAN way"? », *Hollywood Reporter*, 30 juin 2006. Reproduit depuis l'original, URL : <http://www.ducieux.fr/files/HollywoodReporter2006.html>.
- SIMPSON, David. *9/11: The Culture of Commemoration*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- SKELTON, Stephen. *The Gospel According to the World's Greatest Superhero*. Eugene, Or.: Harvest House Publishers, 2006.
- SMITH, Emily. « Brandon's Supermanhood », *The Sun*, édition du 12 décembre, 2005. Révisée le 3 août 2007, consultable en ligne. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/news/192690/Brandons-Supermanhood.html>
- SMITH, Sharon. « The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research », in THORNHAM, Sue (Dir.). *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, pages 14–19.
- . *Women and Socialism: Essays on Women's Liberation*. Chicago, Ill.: Haymarket Books, 2005.
- STAM, Robert. *Film Theory: An Introduction*. Malden, MA: Blackwell, 2000.



- STEWART, Ryan. « Lexi Alexander on Punisher's Behind The Scenes War Zone in www.SuicideGirls.com, 5 décembre 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://suicidegirls.com/interviews/Lexi+Alexander+on+Punisher%27s+Behind+The+Scenes+War+Zone/>.
- STOCCHETTI Matteo et KUKKONEN Karin. *Critical Media Analysis an Introduction for Media Professionals*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2011.
- SUNDELL, Abner, « Crash the Comics», in *The Writer's 1942 Yearbook*, cité par COOGAN, Peter. « The Definition of the Superhero », in HASLEM, Wendy, NDALIANIS, Angela, et MACKIE, C.J. (Dir.). *Super/heroes: From Hercules to Superman*. Washington, DC: New Academia Publishing, LLC, 2007.
- SÖNSER BREEN, Margaret (Dir.). *Truth, reconciliation, and evil*. Amsterdam: Rodopi, 2004.
- TASKER Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. London; New York: Routledge, 1993.
- THEWELEIT, Klaus et TURNER, Chris. *Male Fantasies, Volume 1 : Women, Floods, Bodies, History ; Volume 2 : The Male Body : Psychoanalyzing the White Terror*. MSP: University of Minnesota Press, 1989.
- THORNHAM, Sue (Dir.). *Feminist Film Theory: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- TILGHMAN, Andrew. « New medal for drone pilots outranks Bronze Star », in *Army Times*, 14 février 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.armytimes.com/news/2013/02/military-new-medal-for-drone-pilots-outranks-bronze-star-021313/>.
- TISSERON, Serge, « *Zero Dark Thirty*, le monstre, l'héroïne et l'Amérique », in *Cerveau & Psycho* n°57, mai-juin 2013, pages 12-16.
- TOMASOVIC, Dick. « Mutatis Mutandis: Les spectacles du corps paranoïde. Renouveau des agents mutagènes à Hollywood », in GUIDO, Laurent (Dir.). *Les peurs de Hollywood: Phobies sociales dans le cinéma fantastique américain*. Lausanne (Suisse): Antipodes, 2006, pages 249-269.
- TRAVERS, Peter. Critique de film : Spider-Man. *RollingStone.com*. 23 mai 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/spider-man-20020503>.
- TRICE, Ashton D. et HOLLAND, Samuel A. *Heroes, Antiheroes, and Dolts: Portrayals of Masculinity in American Popular Films, 1921-1999*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2002.
- TURAN, Kenneth. « Movie review: 'The Green Hornet' », *Los Angeles Times*, 14 janvier 2011. Consultable en ligne, dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://articles.latimes.com/2011/jan/14/entertainment/la-et-green-hornet-20110114>.
- TURNAU, Theodore A. III. « Inflecting the World: Popular Culture and the Perception of Evil », in *The Journal of Popular Culture* 38.2, 2004, pages 384–396.



- UNGARO, Jean. *Américains Héros de Cinéma*. Paris: Editions L'Harmattan, 2005.
- . *Le Corps de Cinéma: Le Super-Héros Américain*. Paris: Editions L'Harmattan, 2011.
- . « Mon robot, ce héros au sourire si doux », interview pour le blog livres du *Nouvel Observateur* par Jean-Max Méjean, 17 février 2011. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://livres-et-cinema.blogs.nouvelobs.com/tag/jean%20ungaro>.
- URICCHIO, William « The Batman's Gotham City™: Story, Ideology, Performance », in AHRENS, Jörn et METELING, Arno (Dir.). *Comics and the City: Urban Space in Print, Picture and Sequence*. New-York: Continuum International Publishing Group, 2010, pages 119-132.
- VALLEAU CURTIS, David. « Iron Man and the problem of progress », in IRWIN, William et WHITE, Mark D. (Dir.). *Iron Man and Philosophy: Facing the Stark Reality*. Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons, Inc., 2010, pages 233-244.
- VOLLUM, Scott, et ADKINSON, Cary D. « The Portrayal of crime and justice in the comic book superhero mythos », *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 10 (2) (2003), pages 96-108. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.albany.edu/sci/jcpc/vol10is2/vollum.html>.
- WANDTKE, Terrence R. (Dir.). *The Amazing Transforming Superhero!: Essays on the Revision of Characters in Comic Books, Film and Television*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2007.
- WEINER, Robert G. (Dir.). *Captain America and the Struggle of the Superhero: Critical Essays*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2009.
- . (Dir.) *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives: Essays on Readers, Research, History and Cataloging*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2013.
- WEINER, Stephen. *Faster Than a Speeding Bullet: The Rise of the Graphic Novel*. NBM, 2004.
- WERTHAM Fredric. *Seduction of the Innocent* [1954]. NYC: Amereon Limited, 1999.
- WHITE, Mark D. (Dir.). *Iron Man and Philosophy: Facing the Stark Reality*. Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons, Inc., 2010.
- WHITE, William, et IRWIN, Mark D. et ARP, Robert (Dir.). *Batman and Philosophy: The Dark Knight of the Soul*. Wiley, 2009.
- WILLIAMS, Alan (Dir.). *Film and Nationalism*. New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2002.
- WITEK, Joseph. *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman, and Harvey Pekar*. Jackson: University Press of Mississippi, 1989.
- WLOSZCZYNA, Susan. « 'Spider-Man' spins Towering Tribute to New York », *USAToday.com*. 18 avril 2002. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.usatoday.com/life/lphoto.htm>.
- WOLF-MEYER, Matthew. «The World Ozymandias Made: Utopias in the Superhero Comic, Subculture, and the Conservation of Difference », *The Journal of Popular Culture*, Volume 36, Issue 3, janvier 2003, pages 497–517.

WOLK, Douglas. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2007.

YEFFETH, Glenn. *The Man from Krypton: A Closer Look at Superman*. Dallas, Tex.: BenBella Books, 2006.

YU, Roger. « Report: Uncertain future for bin Laden shooter », in *USA Today*, 11 février 2013. Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.usatoday.com/story/news/nation/2013/02/11/navy-seal-faces-uncertain-future/1910733/>.

ZACHAREK, Stephanie. « *Hellboy II - The Golden Army* », *Salon*, 11 juillet 2008. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://www.salon.com/2008/07/11/hellboy\\_ii/](http://www.salon.com/2008/07/11/hellboy_ii/).

ZEHR, Paul. *Becoming Batman: Possibility of a superhero*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2008.

ŽIZEK, Slavoj. « First as Tragedy, Then as Farce: The Double Death of Neoliberalism and the Idea of Communism », *Ralph Miliband Series on the Future of Global Capitalism*, London School of Economics and Political Science, 1er décembre 2009. Dernier accès le 3 août 2013. URL : [http://backdoorbroadcasting.net/archive/audio/2009\\_11\\_24/2009\\_11\\_24\\_SlavojZizek\\_Apocalypse.mp3](http://backdoorbroadcasting.net/archive/audio/2009_11_24/2009_11_24_SlavojZizek_Apocalypse.mp3).

———. *First as Tragedy, Then as Farce*. London: Verso, 2009.

———. « The Matrix, or Two Sides of Perversion », *Philosophy Today*. Vol. 43 (1999). Dernier accès le 3 août 2013. URL : <http://www.egs.edu/faculty/slavoj--zizek/articles/the--matrix--or--two--sides--of--perversion/>.

———. *The Sublime Object of Ideology*. London; New York: Verso, 2008.

# Annexe 1

Tableau des films du corpus, avec leurs résultats financiers, classés par rang (Source BoxOfficeMojo).

Rang	Titre	Studio	Recettes USA	Date
1	<i>Marvel's The Avengers</i>	BV	\$623,357,910	04/05/2012
2	<i>The Dark Knight</i>	WB	\$534,858,444	18/07/2008
3	<i>The Dark Knight Rises</i>	WB	\$448,139,099	20/07/2012
4	<i>Spider-Man</i>	Sony	\$403,706,375	03/05/2002
5	<i>Spider-Man 2</i>	Sony	\$373,585,825	30/06/2004
6	<i>Spider-Man 3</i>	Sony	\$336,530,303	04/05/2007
7	<i>Iron Man</i>	Par.	\$318,412,101	02/05/2008
8	<i>Iron Man 2</i>	Par.	\$312,433,331	07/05/2010
9	<i>The Amazing Spider-Man</i>	Sony	\$262,030,663	03/07/2012
10	<i>The Incredibles</i>	BV	\$261,441,092	05/11/2004
11	<i>Batman</i>	WB	\$251,188,924	23/06/1989
12	<i>X-Men - The Last Stand</i>	Fox	\$234,362,462	26/05/2006
13	<i>Hancock</i>	Sony	\$227,946,274	02/07/2008
14	<i>X2: X-Men United</i>	Fox	\$214,949,694	02/05/2003
15	<i>Batman Begins</i>	WB	\$206,852,432	15/06/2005
16	<i>Superman Returns</i>	WB	\$200,081,192	28/06/2006
17	<i>Batman Forever</i>	WB	\$184,031,112	16/06/1995
18	<i>Thor</i>	Par.	\$181,030,624	06/05/2011
19	<i>X-Men Origins - Wolverine</i>	Fox	\$179,883,157	01/05/2009
20	<i>Captain America: The First Avenger</i>	Par.	\$176,654,505	22/07/2011
21	<i>Batman Returns</i>	WB	\$162,831,698	19/06/1992
22	<i>X-Men</i>	Fox	\$157,299,717	14/07/2000
23	<i>Fantastic Four</i>	Fox	\$154,696,080	08/07/2005
24	<i>Megamind</i>	P/DW	\$148,415,853	05/11/2010
25	<i>X-Men - First Class</i>	Fox	\$146,408,305	03/06/2011
26	<i>Teenage Mutant Ninja Turtles</i>	NL	\$135,265,915	30/03/1990
27	<i>The Incredible Hulk</i>	Uni.	\$134,806,913	13/06/2008
28	<i>Wanted</i>	Uni.	\$134,508,551	27/06/2008
29	<i>Superman</i>	WB	\$134,218,018	15/12/1978
30	<i>Hulk</i>	Uni.	\$132,177,234	20/06/2003
31	<i>4: Rise of the Silver Surfer</i>	Fox	\$131,921,738	15/06/2007
32	<i>Green Lantern</i>	WB	\$116,601,172	17/06/2011
33	<i>Ghost Rider</i>	Sony	\$115,802,596	16/02/2007
34	<i>Superman II</i>	WB	\$108,185,706	19/06/1981
35	<i>Watchmen</i>	WB	\$107,509,799	06/03/2009
36	<i>Batman &amp; Robin</i>	WB	\$107,325,195	20/06/1997
37	<i>Daredevil</i>	Fox	\$102,543,518	14/02/2003
38	<i>The Green Hornet</i>	Sony	\$98,780,042	14/01/2011
39	<i>Unbreakable</i>	BV	\$95,011,339	22/11/2000
40	<i>The Mask of Zorro</i>	Sony	\$94,095,523	17/07/1998
41	<i>Blade II</i>	NL	\$82,348,319	22/03/2002
42	<i>Teenage Mutant Ninja Turtles II</i>	NL	\$78,656,813	22/03/1991
43	<i>Hellboy II - The Golden Army</i>	Uni.	\$75,986,503	11/07/2008
44	<i>Blade</i>	NL	\$70,087,718	21/08/1998
45	<i>Chronicle (2012)</i>	Fox	\$64,575,175	03/02/2012
46	<i>Sky High</i>	BV	\$63,946,815	29/07/2005
47	<i>Superman III</i>	WB	\$59,950,623	17/06/1983

48	<i>Hellboy</i>	SonR	\$59,623,958	02/04/2004
49	<i>Spawn</i>	NL	\$54,870,175	01/08/1997
50	<i>Blade: Trinity</i>	NL	\$52,411,906	08/12/2004
51	<i>Ghost Rider: Spirit of Vengeance</i>	Sony	\$51,774,002	17/02/2012
52	<i>The Crow</i>	Mira.	\$50,693,129	13/05/1994
53	<i>Kick-Ass</i>	LGF	\$48,071,303	16/04/2010
54	<i>The Rocketeer</i>	BV	\$46,704,056	21/06/1991
55	<i>The Legend of Zorro</i>	Sony	\$46,464,023	28/10/2005
56	<i>Teenage Mutant Ninja Turtles III</i>	NL	\$42,273,609	19/03/1993
57	<i>Catwoman</i>	WB	\$40,202,379	23/07/2004
58	<i>Mighty Morphin' Power Rangers</i>	Fox	\$38,187,431	30/06/1995
59	<i>Judge Dredd</i>	BV	\$34,693,481	30/06/1995
60	<i>Darkman</i>	Uni.	\$33,878,502	24/08/1990
61	<i>The Punisher</i>	Lions	\$33,810,189	16/04/2004
62	<i>The Shadow</i>	Uni.	\$32,063,435	01/07/1994
63	<i>Mystery Men</i>	Uni.	\$29,762,011	06/08/1999
64	<i>Flash Gordon</i>	Uni.	\$27,107,960	05/12/1980
65	<i>Superhero Movie</i>	MGM/W	\$25,881,068	28/03/2008
66	<i>Elektra</i>	Fox	\$24,409,722	14/01/2005
67	<i>My Super Ex-Girlfriend</i>	Fox	\$22,530,295	21/07/2006
68	<i>The Spirit</i>	LGF	\$19,806,188	25/12/2008
69	<i>The Crow: City of Angels</i>	Mira.	\$17,917,287	30/08/1996
70	<i>The Phantom</i>	Par.	\$17,323,326	07/06/1996
71	<i>Buffy the Vampire Slayer</i>	Fox	\$16,624,456	31/07/1992
72	<i>Hero at Large</i>	MGM	\$15,934,737	08/02/1980
73	<i>Superman IV - The Quest for Peace</i>	WB	\$15,681,020	24/07/1987
74	<i>Iron Monkey</i>	Mira.	\$14,694,904	12/10/2001
75	<i>Supergirl</i>	TriS	\$14,296,438	21/11/1984
76	<i>The Legend of the Lone Ranger</i>	Uni.	\$12,617,845	22/05/1981
77	<i>Black Mask</i>	Art.	\$12,504,289	14/05/1999
78	<i>Zoom</i>	SonR	\$11,989,328	11/08/2006
79	<i>The Powerpuff Girls Movie</i>	WB	\$11,412,414	03/07/2002
80	<i>Turbo: A Power Rangers Movie</i>	Fox	\$8,363,899	28/03/1997
81	<i>Punisher - War Zone</i>	LGF	\$8,050,977	05/12/2008
82	<i>The Meteor Man</i>	MGM	\$8,016,708	06/08/1993
83	<i>Blankman</i>	Col.	\$7,941,977	19/08/1994
84	<i>Sheena</i>	Col.	\$5,778,353	17/08/1984
85	<i>Batman: Mask of the Phantasm</i>	WB	\$5,617,391	25/12/1993
86	<i>Tank Girl</i>	MGM	\$4,064,495	31/03/1995
87	<i>Barb Wire</i>	Gram.	\$3,793,614	03/05/1996
88	<i>Steel</i>	WB	\$1,710,972	15/08/1997
89	<i>Orgazmo</i>	Oct.	\$602,302	23/10/1998
90	<i>Super</i>	IFC	\$327,716	01/04/2011

# Annexe 2

Tableau des productions majeures entre 1951 et 2012, par éditeur et studio (Source BoxOfficeMojo).

Année	Film	Editeur	Studio
1951	<i>Superman and the Mole Men</i>	DC Comics	Lippert Pictures Inc.
1966	<i>Batman</i>	DC Comics	20th Century Fox
1978	<i>Superman</i>	DC Comics	Warner Bros.
1980	<i>Superman II</i>	DC Comics	Warner Bros.
1981	<i>Condorman</i>	Original	Walt Disney Pictures
1982	<i>Swamp Thing</i>	DC Comics	Embassy Pictures
1983	<i>Superman III</i>	DC Comics	Warner Bros.
1984	<i>Supergirl</i>	DC Comics	TriStar Pictures, Warner Bros.
1987	<i>Superman IV: The Quest for Peace</i>	DC Comics	Warner Bros.
1989	<i>Batman</i>	DC Comics	Warner Bros.
1989	<i>The Return of Swamp Thing</i>	DC Comics	Millimeter Films
1989	<i>The Punisher</i>	Marvel Comics	Artisan Entertainment
1990	<i>Teenage Mutant Ninja Turtles</i>	Mirage Studios	New Line Cinema
1990	<i>Dick Tracy</i>	Tribune Media Services	Touchstone Pictures
1990	<i>Darkman</i>	Original	Universal Studios
1990	<i>Captain America</i>	Marvel Comics	21st Century Film Corporation
1991	<i>Teenage Mutant Ninja Turtles II: The Secret of the Ooze</i>	Mirage Studios	New Line Cinema
1991	<i>The Rocketeer</i>	Pacific Comics	Walt Disney Pictures
1992	<i>Batman Returns</i>	DC Comics	Warner Bros.
1993	<i>Teenage Mutant Ninja Turtles III</i>	Mirage Studios	New Line Cinema
1993	<i>The Meteor Man</i>	Original	Metro-Goldwyn-Mayer
1994	<i>The Fantastic Four</i>	Marvel Comics	Constantin Film
1994	<i>The Shadow</i>	Street and Smith Publications	Universal Studios
1994	<i>The Mask</i>	Dark Horse Comics	New Line Cinema
1995	<i>Batman Forever</i>	DC Comics	Warner Bros.
1995	<i>Mighty Morphin Power Rangers: The Movie</i>	Original	20th Century Fox
1995	<i>Darkman II: The Return of Durant</i>	Original	Universal Studios
1996	<i>The Phantom</i>	Various	Paramount Pictures
1996	<i>Darkman III: Die, Darkman, Die</i>	Original	Universal Studios
1997	<i>Turbo: A Power Rangers Movie</i>	Original	20th Century Fox
1997	<i>Batman &amp; Robin</i>	DC Comics	Warner Bros.
1997	<i>Spawn</i>	Image Comics	New Line Cinema
1997	<i>Steel</i>	DC Comics	Warner Bros.
1998	<i>Blade</i>	Marvel Comics	New Line Cinema
1999	<i>Mystery Men</i>	Dark Horse Comics	Universal Pictures
2000	<i>X-Men</i>	Marvel Comics	20th Century Fox
2000	<i>The Specials</i>	Original	Regent Entertainment
2000	<i>Unbreakable</i>	Original	Touchstone Pictures
2002	<i>Blade II</i>	Marvel Comics	New Line Cinema
2002	<i>Spider-Man</i>	Marvel Comics	Columbia Pictures

2003	<i>Daredevil</i>	Marvel Comics	20th Century Fox
2003	<i>X2: X-Men United</i>	Marvel Comics	20th Century Fox
2003	<i>Hulk</i>	Marvel Comics	Universal Studios
2003	<i>The League of Extraordinary Gentlemen</i>	WildStorm/DC Comics	20th Century Fox
2004	<i>Hellboy</i>	Dark Horse Comics	Columbia Pictures
2004	<i>The Punisher</i>	Marvel Comics	Lionsgate
2004	<i>Spider-Man 2</i>	Marvel Comics	Columbia Pictures
2004	<i>Catwoman</i>	DC Comics	Warner Bros.
2004	<i>Blade: Trinity</i>	Marvel Comics	New Line Cinema
2005	<i>Elektra</i>	Marvel Comics	20th Century Fox
2005	<i>Son of the Mask</i>	Dark Horse Comics	New Line Cinema
2005	<i>The Adventures of Sharkboy and Lavagirl in 3-D</i>	Original	Columbia Pictures
2005	<i>Batman Begins</i>	DC Comics	Warner Bros.
2005	<i>Fantastic Four</i>	Marvel Comics	20th Century Fox
2005	<i>Sky High</i>	Original	Walt Disney Pictures
2006	<i>X-Men: The Last Stand</i>	Marvel Comics	20th Century Fox
2006	<i>Superman Returns</i>	DC Comics	Warner Bros.
2006	<i>My Super Ex-Girlfriend</i>	Original	20th Century Fox
2006	<i>Lightspeed</i>	Original	Nu Image Films
2006	<i>Zoom</i>	Original	Sony Pictures
2007	<i>Ghost Rider</i>	Marvel Comics	Columbia Pictures
2007	<i>Spider-Man 3</i>	Marvel Comics	Columbia Pictures
2007	<i>Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer</i>	Marvel Comics	20th Century Fox
2007	<i>Underdog</i>	Various	Walt Disney Pictures
2008	<i>Superhero Movie</i>	Original	Metro-Goldwyn-Mayer
2008	<i>Iron Man</i>	Marvel Comics	Paramount Pictures
2008	<i>The Incredible Hulk</i>	Marvel Comics	Universal Studios
2008	<i>Hancock</i>	Original	Columbia Pictures
2008	<i>Hellboy II: The Golden Army</i>	Dark Horse Comics	Universal Studios
2008	<i>The Dark Knight</i>	DC Comics	Warner Bros.
2008	<i>Punisher: War Zone</i>	Marvel Comics	Lionsgate
2008	<i>The Spirit</i>	DC Comics	Lionsgate
2009	<i>Watchmen</i>	DC Comics	Warner Bros.
2009	<i>X-Men Origins: Wolverine</i>	Marvel Comics	20th Century Fox
2010	<i>Kick-Ass</i>	Icon Comics/Marvel Comics	Lionsgate
2010	<i>Iron Man 2</i>	Marvel Comics	Paramount Pictures
2010	<i>Scott Pilgrim vs the World</i>	Oni Press	Universal Studios
2010	<i>Jonah Hex</i>	DC Comics	Warner Bros.
2010	<i>RED</i>	DC Comics	Summit Entertainment
2011	<i>The Green Hornet</i>	Holyoke Publishing/NOW Comics	Columbia Pictures
2011	<i>Thor</i>	Marvel Comics	Paramount Pictures
2011	<i>X-Men: First Class</i>	Marvel Comics	20th Century Fox
2011	<i>Green Lantern</i>	DC Comics	Warner Bros.
2011	<i>Captain America: The First Avenger</i>	Marvel Comics	Paramount Pictures
2012	<i>Ghost Rider: Spirit of Vengeance</i>	Marvel Comics	Columbia Pictures
2012	<i>The Avengers</i>	Marvel Comics	Walt Disney Pictures
2012	<i>The Amazing Spider-Man</i>	Marvel Comics	Columbia Pictures
2012	<i>The Dark Knight Rises</i>	DC Comics	Warner Bros.

# Annexe 3

---

Tableau des comédies entre 1980 et 2011, par rang de recettes US (Source BoxOfficeMojo).

Comédies	Titre	Studio	Recettes USA	Date
1	<i>The Incredibles</i>	BV	\$261,441,092	05/11/2004
2	<i>Megamind</i>	P/DW	\$148,415,853	05/11/2010
3	<i>The Green Hornet</i>	Sony	\$98,780,042	14/01/2011
4	<i>Kick-Ass</i>	LGF	\$48,071,303	16/04/2010
5	<i>Mystery Men</i>	Uni.	\$29,762,011	06/08/1999
6	<i>Superhero Movie</i>	MGM/W	\$25,881,068	28/03/2008
7	<i>My Super Ex-Girlfriend</i>	Fox	\$22,530,295	21/07/2006
8	<i>Hero at Large</i>	MGM	\$15,934,737	08/02/1980
9	<i>The Meteor Man</i>	MGM	\$8,016,708	06/08/1993
10	<i>Blankman</i>	Col.	\$7,941,977	19/08/1994
11	<i>Tank Girl</i>	MGM	\$4,064,495	31/03/1995
12	<i>Orgazmo</i>	Oct.	\$602,302	23/10/1998
13	<i>Super</i>	IFC	\$327,716	01/04/2011
14	<i>Super Capers</i>	RAtt.	\$30,955	20/03/2009
15	<i>The Specials</i>	Reg.	\$13,276	22/09/2000

# Table des illustrations

---

Illustration 1 : Le superhéros rendu à sa plus simple expression : celle de son logo (ou <i>chevron</i> ), qui est devenu une marque commerciale.....	12
Illustration 2 : L'univers superhéroïque n'est pas foncièrement une déclinaison de marques individuelles. Image du film <i>4: Rise of the Silver Surfer</i> (2007).....	24
Illustration 3 : Le prestige de l'uniforme des Fantastic 4 avant et après, de la vitrine commerciale au simple logo - <i>4: Rise of the Silver Surfer</i> (2007).....	24
Illustration 4 : Le bras tendu résume la masculinité du superhéros, quel que soit l'accessoire au bout de ses doigts ( <i>Thor</i> – 2011) .....	27
Illustration 5 : Catwoman, image de la femme s'affirme en opposition au superhéros, et jamais à ses côtés, ou seule. ( <i>Batman Returns</i> – 1992) .....	29
Illustration 6 : Elargissement de la palette des films superhéroïques aux couleurs secondaires dans <i>Kick-Ass</i> (2010). .....	32
Illustration 7 : Araignée énantiomorphe. Où est le réel ? Où est le reflet ? Image promotionnelle pour <i>Spider-Man 3</i> (2007).....	35
Illustration 8 : Un seul superhéros ne suffit pas pour défendre la ville assiégée. Les superhéros sont à terre et le haut des gratte-ciels, au second plan, est contrôlé par l'envahisseur (Affiche du film <i>The Avengers</i> - 2012).....	39
Illustration 9 : Avis de recherche pour un superhéros disparu depuis cinq longues années. Où était-il en 2001 ? L'impression visuelle est plus celle d'une colonne nécrologique, ou d'un pilori, que la une d'un journal ( <i>Superman Returns</i> , en 2006) .....	40
Illustration 10 : Le déclin se mesure-t-il à une non-nécessité ? Ou à l'absence d'un désir public ? ( <i>Superman Returns</i> , 2006).....	41
Illustration 11 : La foule gronde. Les superhéros se rebellent comme un seul homme dans <i>V for Vendetta</i> (2005). Ou bien, à l'opposé, cela signifie-t-il que l'homme de la rue est devenu un superhéros ?.....	44



Illustration 12 : Littérature triviale pour fans .....	48
Illustration 13 : A gauche, <i>Batman</i> (1966) : la fameuse scène de l'échelle de corde et du requin explosif. Il s'agit d'un film indigent, d'un autre âge, basé sur la péripétie. A droite, <i>Superman</i> (1978) : « You'll Believe a Man Can Fly! ». Incrustation, effets spéciaux, et naissance d'un genre.....	55
Illustration 14 : IMDB, la base de données référence sur internet. ....	66
Illustration 15 : La déchéance physique de Christopher Reeve est peut-être aussi celle de Superman. ....	79
Illustration 16 : La sexualité refoulée est un des socles de la superhéroïtude. La mise en avant d'attributs physiques à l'écran est donc proscrite par essence (Photos de tournage pour <i>Superman Returns</i> , 2006) .....	80
Illustration 17 : <i>Flash Gordon</i> (1980), et Pat Tillman (1976-2004), sportif et soldat.....	82
Illustration 18 : Pourquoi Hercule utilise-t-il un gourdin quand son bras suffirait à vaincre l'Hydre de Lerne (dessin de Pollaiuolo ca. 1475) ? Pourquoi Superman ( <i>Superman</i> - 1978) tient-il le bras levé quand il vole ? Pourquoi Hellboy ( <i>HellBoy</i> - 2004) a-t-il un bras plus épais que l'autre ?.....	84
Illustration 19 : Les années 2000 montrent souvent des protagonistes étonnés à la vue de leur corps de superhéros ( <i>Captain America, The First Avenger</i> - 2011).....	85
Illustration 20 : Le bras et son prolongement sont censés être le siège traditionnel de la masculinité du superhéros, et non pas une source d'étonnement. De gauche à droite : <i>Iron Man</i> (2008), <i>X-Men Origins: Wolverine</i> (2009), <i>Spider-Man</i> (2002).....	87
Illustration 21 : <i>Captain America</i> (2011) impose une mutation définitive au superhéros moderne, du corps de Steve Rogers à celui du Premier Vengeur masqué. Il ne reprendra jamais sa taille initiale. La métamorphose paraît tirée d'une publicité Charles Atlas (image de gauche).....	88
Illustration 22 : Indépendamment de leurs superpouvoirs, évolution de la taille du corps superhéroïque entre 1978 ( <i>Superman</i> ), 1997 ( <i>Batman &amp; Robin</i> ) et 2002 ( <i>Spider-Man</i> ).....	89
Illustration 23 : Le photographe promu superhéros : Jimmy Olsen (à gauche) dans <i>Superman Returns</i> (2006), et Peter Parker dans <i>Spider-Man 2</i> (2004). L'image prend le pas sur l'écrit.....	91
Illustration 24 : Evolution de la forme du corps des méchants Cylons de <i>Battlestar Galatica</i> entre	

1978 et 2004. ....	92
Illustration 25 : <i>Hulk</i> (2003) et la Chose, des <i>Fantastic Four</i> (2005), illustrent la difficulté de contrôler son corps. ....	94
Illustration 26 : Quatre corps pour un seul mythe : les familles symboliques de <i>The Incredibles</i> (2004) et <i>Hellboy II - The Golden Army</i> (2008). ....	96
Illustration 27 : Les <i>X-Men</i> (de 2000 à 2011), <i>Les 4400</i> (2004–2007), et <i>Heroes</i> (2006-2010) imposent le corps superhéroïque éclaté et l'héroïsme ordinaire, domaine d'un hypothétique Everyman plutôt que de Superman. ....	97
Illustration 28 : Image de <i>Tarzan Finds a Son!</i> (1939), sorti avec la tagline suivante : « Super Story of a Super Man ! The Titan of all Tarzans... Giant of all jungle thrills... worth the years it took to make! » Ce fils n'est, malgré tout, pas le fils naturel de Tarzan, mais un enfant trouvé après le crash d'un avion dans la jungle. ....	104
Illustration 29 : Visage découvert en 1978, à demi-voilé en 1989, totalement couvert dans les années 2000. Le masque cache-t-il le superhéros de l'extérieur, ou bien lui brouille-t-il la vue ? D'une manière générale il semble obscurcir ses visées. Images tirées de <i>Superman</i> (1978), de <i>Batman</i> (1989) et de <i>Spider-Man 3</i> (2007). ....	108
Illustration 30 : <i>The Dark Knight Rises</i> (2012) impose la complémentarité des masques des deux protagonistes. Implicite l'un parle, et l'autre se tait. ....	109
Illustration 31 : Deux films TV de 1979 mettent en avant le Capitaine Amérique, avec audience et répercussions limitées. L'Amérique en soi ne fait pas recette. La vérité est ailleurs. <i>Captain America</i> (1990) passe inaperçu au cinéma. La version de 2011, elle, n'est pas passée inaperçue. ....	111
Illustration 32 : Hercule appartient-il aux Grecs plus qu'aux Romains ? Ou bien plutôt à l'humanité tout entière ? Dans les trois cas la représentation artistique joue un rôle fondamental dans l'établissement de la renommée du superhéros. ....	115
Illustration 33 : Erreurs de registre : Helen Slater (à gauche, dans <i>Supergirl</i> - 1984) et Lillian Gish (affiche de <i>The Scarlet Letter</i> - 1926) ....	118
Illustration 34 : IMC hommes/femmes de l'Ecurie Marvel. ....	120
Illustration 35 : Cet obscur superobjet de désirs postpubertaires, de <i>Sheena</i> à <i>Catwoman</i> : cherchez	

l'intruse ! .....	123
Illustration 36 : L'ambigüité de <i>Barb Wire</i> : un objet sexuel manipulant un objet phallique de manière antagoniste perd de son appétence initiale. C'est le voyeur qui tient généralement l'arme en main. Néanmoins, cette nouvelle icône symbolise à elle seule la transition vers la femme macho des années 90, dont le meilleur exemple est le personnage de Sarah Connor ( <i>Terminator 1</i> et 2).	124
Illustration 37 : Lynda Carter ou l'influence corruptrice du métier d'actrice sur le corps d'une femme. ....	126
Illustration 38 : <i>Wonder Woman</i> (2011) nouvelle formule est à nouveau passée à la trappe (Adrienne Palicki, cliché Warner Bros. Television, source imdb.com).....	127
Illustration 39 : Arrêt sur quelques images de <i>Catwoman</i> (2004) .....	129
Illustration 40 : <i>Catwoman</i> (2004) - valse-hésitation entre un univers de conte de fées et un déballage de sex shop. ....	132
Illustration 41 : Valerie Perrine, femme-trophée, fait la couverture de <i>Playboy</i> en 1981, pour la promotion <i>Superman</i> , après avoir fréquenté les pages centrales du magazine en tant que modèle nu en 1972 et 1975. ....	134
Illustration 42 : La blonde Lorelei (Pamela Stephenson), égérie de Ross Webster dans <i>Superman III</i> , lit Immanuel Kant en cachette. ....	135
Illustration 43 : L'ambigüité du donjuanisme : les années 90 sont placées sous le sceau d'un président qui ne déteste pas se mettre des choses en bouche, et voient le triomphe de <i>Philadelphia</i> (1993). ....	137
Illustration 44 : Deux illustrations de la femme-homme, dans les comics et au cinéma : <i>She-Hulk</i> , Marvel (1985) : « I'm six foot seven tall and bright green — people are going to stare however I dress. »; Trinity, de la franchise <i>Matrix</i> qui semblait en mesure, à elle seule, de défendre les Tours Jumelles en 1999.....	138
Illustration 45 : <i>Batman &amp; Robin</i> (1997) introduit à dessein un bout de féminité dans le corps du superhéros, et beaucoup d'homoérotisme, comme le montre ce montage de quelques-uns des plans d'ouverture du film, immédiatement après générique. ....	140
Illustration 46 : La Sarah Connor (jouée par Linda Hamilton) de la franchise Terminator traverse les	

décennies : femme de... en 1984, femme-homme musclée en 1991, et femme-défunte en 2003. tout ce qui reste d'elle dans le cercueil, ce sont ses armes, que le surhomme récupère volontiers. Qu'a-t-on enterré, au final, sinon l'image de la femme émancipée ? .....	141
Illustration 47 : la figure de l'ennéagramme .....	145
Illustration 48 : Documents marketing de <i>X-Men The Last Stand</i> (2009) et <i>First Class</i> (2011) : neuf personnages de part et d'autre de la ligne.....	147
Illustration 49 : <i>Heroes</i> - Neuf héros ordinaires pour sauver la pom-pom girl. ....	148
Illustration 50 : Slogan de la série <i>Heroes</i> : « Save the cheerleader, save the world! » .....	151
Illustration 51 : Le masque pour tous de <i>V for Vendetta</i> (2005), également adopté par le groupe Anonymous dans la vie vraie.....	154
Illustration 52 : Slogan sur la page de garde du site <a href="http://occupywallst.org/">http://occupywallst.org/</a> .....	155
Illustration 53 : Compositions chromatiques chez <i>Superman</i> . En 1978 on procédait par synthèse additive ; en 1983 par soustraction. la perte de lumière, signe de rayonnement moindre, est un signe de déclin. Les couleurs du mauvais Superman (au-dessous) sont aussi celles de <i>Spider-Man</i> (2002 à 2012) et de <i>Superman Returns</i> (2006) .....	161
Illustration 54 : <i>Who Framed Roger Rabbit?</i> (1988) et <i>Superman IV - The Quest for Peace</i> (1987) : deux personnages habillés de couleurs primaires, obtenues par addition du blanc, évoluant dans des décors réalistes. ....	163
Illustration 55 : Les trois roues chromatiques primaires, secondaires et tertiaires. ....	164
Illustration 56 : La complémentarité du yin et du yang : également symbole de dualité homme-femme. ....	165
Illustration 57 : Le blanc spirituel de la forteresse de solitude dans <i>Superman</i> (1978).....	169
Illustration 58 : Quatre exemples de films « noirs » des années 1990. ....	172
Illustration 59 : Dans <i>Batman</i> (1966) le costume des superhéros est composé de couleurs secondaires et tertiaires (à part le rouge du costume de Robin). <i>Batman &amp; Robin</i> (1997) ne fait pas mieux, sinon en rajoutant un éclat, que ne possèdent pas les couleurs des costumes de ce film-là. ....	172

Illustration 60 : Le deuil sied si bien aux superhéros dans les années 1990 : <i>Batman, Blade, Darkman, Judge Dredd, The Crow</i> .....	174
Illustration 61 : La noirceur emblématique du pétrole .....	174
Illustration 62 : Personnages englués dans des symbiotes du monde ordinaire. Les effets reconnus du pétrole sont beaucoup plus dévastateurs après 2001, et, signe des temps, ils vont jusqu'à porter atteinte au représentant de Dieu parmi les hommes. (James Dean dans <i>Giant/1956</i> ; Topher Grace devient Venom/2007 ; Daniel Day-Lewis blasphème dans <i>There Will Be Blood/2007</i> ).....	175
Illustration 63 : Le pétrole : superpuissance qui corrompt et qui tue. Images tirées de <i>Spider-Man 3</i> (2007) et <i>The Dark Knight</i> (2008).....	176
Illustration 64 : Le 11 Septembre a favorisé le bourgeonnement de nombreuses productions superhéroïques, provoqué sur les écrans un véritable déferlement de couleurs. Malgré tout, pour <i>The Incredibles</i> , les <i>Fantastic Four</i> , et le quatuor de <i>Hellboy II</i> , le recours à l'uniforme (entier à gauche, appartenance par la ceinture, à droite), permet de circonscrire les pouvoirs de tous, tout en respectant les spécificités de chacun. Les couleurs sont au service d'une équipe, elle-même aux ordres d'un pouvoir (inconnu) en place.....	179
Illustration 65 : Glenn Ford posant devant ce qui pourrait être un champ de cacahuètes, et portant la superpuissance Amérique dans ses bras, n'a-t-il pas un air de Jimmy Carter ? Si, assurément. .	182
Illustration 66 : <i>Spider-Man 2</i> (2004) : des couleurs secondaires et un décor urbain qui rappelle plus Batman que Superman, mais une ville qui tend à se dépouiller de ses traits disneyifiés. ....	185
Illustration 67 : Sandman ou l'éclatement des corps. La matière explose, jusqu'à envahir les rues de la Ville, dans <i>Spider-Man 3</i> (2007). ....	186
Illustration 68 : Projet de costume pour <i>Superman Lives</i> (1998 – film jamais réalisé en raison de contraintes budgétaires), qui devait être dirigé par Tim Burton. Superman serait-il resté un superhéros dans un tel accoutrement ? Les couleurs sont similaires à celle d' <i>Avatar</i> (2009), mais il faut bien se rendre à l'évidence : dans ce dernier, les superhéros ne sont plus américains. ....	190
Illustration 69 : Le triangle freudien dans <i>Superman</i> (1978).....	198
Illustration 70 : Interprétation de la structure de l'inconscient dans la franchise des <i>X-Men</i> . ....	200
Illustration 71 : <i>Superman</i> (1978) offre l'image d'un héros à la conscience quasi-immaculée. ....	201

Illustration 72 : L'héritage de Monsieur Smith dégénère en une guerre des sexes dans <i>Mr. &amp; Mrs. Smith</i> (2005) .....	206
Illustration 73 : Un air de famille entre Jefferson Smith et Harvey Dent .....	207
Illustration 74 : <i>The Dark Knight</i> (2008) - trois personnages pour deux faces .....	208
Illustration 75 : <i>Spider-Man 3</i> - si ce n'est moi, c'est donc mon double... .....	212
Illustration 76 : Arrêt sur quelques images de <i>Spider-Man 3</i> (2007) – partie 1.....	216
Illustration 77 : Arrêt sur quelques images de <i>Spider-Man 3</i> (2007) – partie 2.....	218
Illustration 78 : Arrêt sur quelques images de <i>Spider-Man 3</i> (2007) – partie 3.....	219
Illustration 79 : Destruction du terrain de jeu du superhéros dans <i>The Dark Knight Rises</i> (2012)..	228
Illustration 80 : Dans <i>Superman Returns</i> (2006), c'est le méchant qui vient prendre possession de la Forteresse de Solitude, siège traditionnel de la vertu du héros. ....	231
Illustration 81 : Manteau blanc mais noirs desseins dans une forteresse de solitude maculée... Mais où se cache alors le bouc émissaire ? Images tirées de dans <i>Superman Returns</i> (2006).....	231
Illustration 82 : Les deux visages bien distincts du Joker en 1989 et 2008 .....	234
Illustration 83 : <i>X-Men - The Last Stand</i> (2006) inverse les codes couleur manichéens traditionnels. Le <i>ça y</i> est vêtu de blanc, alors que le <i>surmoi</i> doit se draper de noir. Il s'agit d'un glissement récurrent dans les films de superhéros à partir de 2005. ....	236
Illustration 84 : Structures profonde et superficielle de <i>Superman</i> (1978).....	238
Illustration 85 : Structures profonde et superficielle de <i>Iron Man 2</i> (2010) .....	239
Illustration 86 : Des sosies que tout oppose. Vraiment ?.....	241
Illustration 87 : Représentation aléatoire, inspirée par Baudrillard, de Manhattan en tant que graphique en 3D d'un tableur.....	251
Illustration 88 : La ville industrielle hyperverticale de <i>Batman</i> (1989). ....	255
Illustration 89 : Spider-Man commence sa carrière de justicier en tant qu'intermittent du spectacle,	

lutteur mal habillé et bête de foire, dans <i>Spider-Man</i> (2002).....	257
Illustration 90 : New-York ville-image, tiraillée entre boudruches de foire et panneaux publicitaires, dans <i>Spider-Man</i> (2002).....	258
Illustration 91 : <i>The Dark Knight</i> (2008) fait du cirque une décoration automobile, et non plus un élément majeur du décor urbain comme dans les années 1990 (image tirée de la course-poursuite du convoi de Harvey Dent).....	259
Illustration 92 : Relevé symbolique, en mètres, de la position des grands superhéros monomythiques de 1978 à 2008 .....	261
Illustration 93 : Arrêt sur quelques images de <i>The Dark Knight Rises</i> (2012) .....	263
Illustration 94 : <i>The Dark Knight Rises</i> (2012) - une élévation limitée, placée sous l'œil aveugle du père. ....	264
Illustration 95 : <i>The Dark Knight Rises</i> (2012) – le Batcopter éloigne la menace nucléaire de la ville mais laisse une paréidolie de son <i>chevron</i> dans un <i>skyline</i> en feu que le superhéros lui-même vient de dévaster. Une comédie d'erreurs. ....	265
Illustration 96 : <i>Cloverfield</i> (2008) montre la décapitation d'un symbole et des gratte-ciels en flammes. Ellis Island perd de sa mystique et le rêve américain cesse de hanter les nuits du quart monde planétaire. Comparable à la statue décapitée du patriarche dans <i>The Green Hornet</i> (2011). ....	270
Illustration 97 : Y est-il encore ? A l'évidence Batman ne se trouve plus maître des airs. Le ciel de Gotham est dominé par sa marque commerciale, mais plus par son esprit de justice. Ou bien son empreinte de feu serait-elle aussi devenue un outil de destruction de la Cité ? Car on la trouve désormais sur la face dévastée des buildings, dans les documents marketing de <i>The Dark Knight</i> (2008). ....	272
Illustration 98 : Superman stoppe-t-il l'avion ? Ou bien n'est-ce pas plutôt l'avion qui va le clouer au sol, dans <i>Superman Returns</i> (2006) ? .....	273
Illustration 99 : Original entouré de ses deux copies (réelle dans <i>The Dark Night</i> /2008 à gauche, et symbolique dans <i>Superman Returns</i> /2006, à droite).....	275
Illustration 100 : Clint Eastwood réécrit l'histoire de l'héroïsme US ( <i>Flags of Our Fathers</i> , 2006). .	276

Illustration 101 : La ville collage d'Arrow (2012-), au skyline méconnaissable : graphique composite de plusieurs feuilles de calcul de par le monde. ....	277
Illustration 102 : Ce n'est plus le superhéros qui contrôle les hauteurs; c'est l'autre, au sens intersidéral. Illustrations tirées de <i>Le jour ou la Terre s'arrêta</i> (2008), de la série TV <i>V</i> (2009), et de <i>District 9</i> (2009). <i>District 9</i> est un film sud-africain, pays dans lequel domine une idéologie semblable à celle de l'Amérique.....	280
Illustration 103 : J.J. Jameson et Perry White, un air de parenté rédactionnelle, et pas seulement par le cigare. ( <i>Superman</i> 1978 vs. <i>Spider-Man</i> 2002).....	285
Illustration 104 : Le rédacteur en chef : un titan de la démocratie. Image tirée de <i>Superman Returns</i> (2006) .....	286
Illustration 105 : Perry White version 2006 (à gauche, Jimmy Olsen ; à droite, Lois Lane) .....	288
Illustration 106 : Repas d'Action de Grâce dans <i>Superman</i> (2002). La dimension religieuse a disparu au profit d'une laïcité de bon aloi. Les disparités sociales s'estompent dans l'acte de consommation. ....	295
Illustration 107 : Captain America veut que vous achetiez (des obligations de de la Guerre contre le Terrorisme) en 2011. ....	306
Illustration 108 : Le soldat, instrument d'effroi en 2004 (photos d'Abou Ghraïb publiées par le <i>Washington Post</i> ). ....	307
Illustration 109 : Deux Batmobiles à vingt ans d'écart - un jouet de 1989, contre un véhicule de guerre en 2008. ....	309
Illustration 110 : « The Shooter » en février 2013 (image <i>USA TODAY</i> ). ....	314
Illustration 111 : <i>The Dark Knight</i> (2008) montre des plans américains politiquement incorrects pour l'isothymie régnante.....	316
Illustration 112 : Le premier costume d'Iron Man, fait de bric et de broc, comme ces engins improvisés qui explosent au bord des routes .....	319
Illustration 113 : La première couverture de "Captain America" (1963). ....	322
Illustration 114 : Tuons le tyran ! Ceux qui y ont réussi sont à droite. Images de <i>Valkyrie</i> (2008) et	



<i>Inglourious Basterds</i> (2009). .....	323
Illustration 115 : Le superhéros et son double, rarement ensemble à l'écran dans <i>Avatar</i> (2009). Quand l'un dort, l'autre veille. ....	325
Illustration 116 : <i>Avatar</i> (2009), entre matériel et spirituel. ....	327
Illustration 117 : Deux Couvertures du magazine allemand <i>Der SPIEGEL</i> : les Guerriers de Bush, en 2002, et 2008. ....	331
Illustration 118 : Superman 1978-2006 : une constante dérive des signifiants habituels. ....	336
Illustration 119 : Captain America combat en 1942 des Nazis au look néo-totalitaire dont la silhouette sombre rappelle celle de Batman, le super capitaliste. ....	338
Illustration 120 : Arrêt sur quelques images du générique de <i>X-Men Origins: Wolverine</i> (2009) ...	340
Illustration 121 : <i>Sands of Iwo Jima</i> (1949). Un Stryker peut en cacher un autre.....	342
Illustration 122 : Le Joker (Heath Ledger) brûle la monnaie-référence, dynamitant symboliquement le fordisme.....	347
Illustration 123 : Plus aucune règle ? Mais alors qui, au final, détruit la façade du gratte-ciel à l'arrière-plan ? La marchandisation outrancière du chevron ? L'Amérique elle-même ? .....	349
Illustration 124 : Sphères d'expansion/répression et ligne de démarcation entre isothymie et mégalthymie, de Batman et du Joker, en 1989 et 2008.....	351
Illustration 125 : Contrôler ou ne pas contrôler le monde (ou bien sa représentation écrite) ? Telle est la question... (couverture du DVD de <i>Superman Returns</i> (2006) .....	352
Illustration 126 : En 1983 Superman (dans le ciel à gauche) bouleverse l'équilibre d'une Italie de carton-pâte avec le même mépris qu'un boeing se précipitant sur une tour jumelle.....	354
Illustration 127 : Superman revient en Prométhée moderne, avec une conscience accrue du monde ( <i>Superman Returns</i> , 2006).....	355
Illustration 128 : Montage composé à partir de plans de <i>The Dark Knight</i> (2008) : l'impossibilité de gérer (seul) toutes les images du monde. ....	357
Illustration 129 : <i>The Amazing Spider Man</i> (2012) présente une lecture révisée d'Al Qaeda. ....	360

Illustration 130 : Ecran de contrôle d'un (vrai) UAV.....	370
Illustration 131 : Super-O, le président amateur de <i>comics</i> , œuvre du célèbre dessinateur Nelson Alexander (Alex) Ross.....	372
Illustration 132 : <i>Iron Man</i> (2008), ou le superhéros en tant que drone, son visage se reflétant dans l'écran de contrôle qui rappelle celui d'un <i>unmanned aerial vehicle</i> .....	373
Illustration 133 : Atmosphère de deuil. Superman sur la colline aux suspendus. Dans les airs crépusculaires au-dessus de sa tête, la chute des feuilles, ou bien l'ombre maléfique des chauves-souris post 11 Septembre ?.....	380
Illustration 134 : <i>Hancock</i> (2008) s'illustre par une dialectique ambiguë, dans la promotion du film : « il y a des héros, il y a des superhéros, et il y a Hancock ! » On notera sur cette image, outre le menton mal rasé, la moue dubitative, l'aigle américain aux couleurs passées, et le reflet d'une ville absente dans le verre de droite. Qu'est-il donc arrivé à la cité pour que le superhéros en perde la mémoire ? .....	382
Illustration 135 : Monsieur Incredible, corps dur amolli.....	384
Illustration 136 : <i>Superman III</i> (1983) : Superman contre Clark Kent.....	391
Illustration 137 : Agression venant du ciel : la ville menacée dans <i>The Avengers</i> (2012).....	392
Illustration 138 : « Another falling man » : la chute de Iron Man dans <i>The Avengers</i> (2012) est filmée à nouveau en contreplongée. Le spectateur, comme le superhéros, est cloué au sol. ....	393
Illustration 139 : Le superhéros moderne dans l'exercice de son métier, sous l'œil d'un aigle américain rivé au sol, pris en tenaille entre les tirs des malfrats et ceux de la police. Image tirée de <i>Hancock</i> (2008).....	400
Illustration 140 : Le superhéros, au ras du sol, contemple (en contre-plongée glorifiante) les seuls vrais héros du 11 Septembre, plus grands que nature. La couverture ci-dessus est de Alex Ross..	401
Illustration 141 : Omniprésence du thème de la chute dans la culture populaire de masse : à gauche, Superman dans <i>Superman Returns</i> (2006) ; au milieu, une vraie chute photographiée le 11 Septembre 2001. A droite, publicité pour la saison 5 de <i>Mad Men</i> (2012).....	404
Illustration 142 : Jeu de mots sur deux titres. Seul l'homme reste, d'une époque à l'autre. Le métal	

supplante les vertus morales du héros. ....	408
Illustration 143 : Le sénateur Barack Obama visite la ville de Metropolis, Illinois, en 2006, et prend la pose pour les journalistes. ....	409

# Index des tableaux

---

Tableau 1 : Productions superhéroïques 1978-2011.....	10
Tableau 2 : Résultats moyens par film sur les trois périodes .....	10
Tableau 3 : Superhéros et attributs .....	53
Tableau 4 : Le cas particulier de Max Payne.....	54
Tableau 5 : Monomythes, tétramythes et polymythes entre 2000 et 2012 .....	64
Tableau 6 : Les trois époques superhéroïques entre 1978 et 2012 .....	68
Tableau 7 : Nombre de films de superhéros produits entre 1978 et 2012. ....	68
Tableau 8 : Pourcentage des recettes des films de superhéros entre 1978 et 2012 .....	69
Tableau 9 : Le spectacle du méchant de Superman à Batman.....	70
Tableau 10 : Les méchants spectaculaires de <i>Batman</i> (1989-1995) .....	71
Tableau 11 : Avatar en tant que superhéros .....	72
Tableau 12 : Le Na'vi et ses pouvoirs.....	72
Tableau 13 : Dessins animés produits de 2004 à 2010.....	73
Tableau 14 : Comédies produites entre 2005 et 2012 .....	75
Tableau 15 : Les professions des monomythes principaux. La personne terrestre du superhéros est indiquée en gras ; le superméchant en rouge.....	90
Tableau 16 : Evolution du personnage de Robin entre 1995 et 2012 .....	107
Tableau 17 : Principales superhéroïnes entre 1996 et 2004 .....	121
Tableau 18 : Evaluation critique des films de superhéroïnes selon Rotten Tomatoes (sur 100), IMDB (sur 10) et Metacritic (sur 100) .....	122

Tableau 19 : La femme-trophée constitue une tentation (et une alliée) pour le superhéros des années 1980 .....	136
Tableau 20 : Evolution de la silhouette de Sarah Connor de 1984 à 2009 .....	141
Tableau 21 : <i>Thor</i> (2011), lieux, femmes et pouvoirs .....	143
Tableau 22 : <i>Hancock</i> (2008), lieux, femmes et pouvoirs.....	143
Tableau 23 : Recettes de la franchise <i>X-Men</i> de 2000 à 2011 .....	145
Tableau 24 : Les neuf types de l'ennéagramme .....	146
Tableau 25 : Les <i>X-Men</i> (2000) et les neuf types.....	149
Tableau 26 : Les âges des <i>comics</i> .....	166
Tableau 27 : Les trois âges des films de superhéros.....	167
Tableau 28 : Les films de l'Age des Lumières .....	167
Tableau 29 : Les films de L'Age des Ténèbres.....	171
Tableau 30 : Quelques exemples de superhéros selon trois variations chromatiques .....	179
Tableau 31 : Films et réalisateurs selon leur nationalité de 2000 à 2012 .....	364
Tableau 32 : Le superhéros des années 2000 va-t-il devenir un « alien » ? .....	388

# Index

---

- 11 Septembre 2001, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 25, 27, 30, 35, 37, 38, 40, 49, 57, 71, 97, 103, 105, 108, 117, 139, 140, 142, 153, 155, 156, 157, 175, 178, 179, 180, 188, 193, 207, 209, 211, 217, 229, 230, 232, 245, 247, 250, 252, 257, 258, 260, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 282, 304, 306, 311, 312, 322, 329, 331, 334, 335, 337, 343, 346, 347, 348, 352, 353, 358, 361, 362, 369, 371, 374, 377, 378, 380, 382, 390, 392, 399, 401, 402, 403, 404, 408, 409
- 4 - *Rise of the Silver Surfer* (2007), 23, 24, 64, 91, 311, 365
- Abou Ghraïb, 20, 36, 93, 206, 307
- Action Comics, 43, 380
- Âge Arc-en-ciel, 167
- Âge des Lumières, 167
- Âge des Ténèbres, 167
- ALEXANDER Lexi, 61, 365
- Alfred Pennyworth, 36, 234, 267, 313, 349
- All the President's Men (1976), 285
- American Way, The, 38, 42, 115, 116, 281, 286, 330, 355, 356, 368, 375, 377
- Arrow (2012– ), 40, 249, 276, 277, 278, 294, 297, 377
- ARTEAGA, Juan, 139, 424
- Avatar (2009), 21, 32, 43, 44, 72, 73, 77, 162, 189, 190, 191, 192, 193, 215, 245, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 342, 378, 388, 434
- Baie des Cochons, 61, 399
- BAINBRIDGE, Jason, 248, 249
- Barb Wire (1996), 121, 122, 124, 171
- Batcave, 105, 195, 203
- Batman & Robin (1997), 58, 63, 89, 107, 113, 139, 140, 155, 172, 228
- Batman (1966), 55, 77, 172
- Batman (1989), 9, 15, 30, 37, 59, 61, 70, 71, 74, 76, 77, 108, 173, 184, 185, 218, 226, 233, 235, 255, 301, 349
- Batman Begins (2005), 112, 144, 176, 179, 202, 313, 361, 402
- Batman Forever (1995), 71, 89, 107, 138
- Batman Returns (1992), 29, 71, 202
- Batmobile, 256, 310, 319
- Battlestar Galactica (1978, 2004-2009), 91, 98, 137, 205
- BAUDRILLARD, Jean, 15, 16, 83, 176, 196, 221, 229, 233, 251, 252, 258, 261, 268, 269, 273, 302, 317, 325, 339, 357, 358, 362, 385, 406
- Ben Grimm, 94
- Ben Laden, Oussama, 152, 281, 282, 314, 315, 346, 358, 374, 375
- BIDAUD, Anne-Marie, 19
- Black Supaman (2007), 74
- Bob Parr, 92, 95, 102, 133, 215, 366
- Bobby Drake, 149, 177
- BORDWELL, David, 13, 58, 185
- Bouc émissaire, 20, 30, 76, 90, 210, 214, 215, 220, 231, 232, 291, 310, 320, 390
- Britt Reid, 239, 277, 284, 289, 290, 291
- Brock Lovett (*Titanic*), 192
- Bronze Age, 166
- Bruce Banner, 63
- Bruce Wayne, 36, 37, 55, 83, 90, 105, 106, 107, 109, 142, 143, 170, 171, 176, 197, 198, 202, 205, 208, 214, 216, 221, 226, 234, 248, 255, 262, 264, 265, 266, 267, 277, 291, 296, 305, 310, 312, 313, 318, 326, 349, 357, 390, 402
- BUKATMAN, Scott, 2, 123, 125, 248, 252
- Bulletproof Monk (2003), 74
- BURTON, Tim, 56, 68, 138, 172, 173, 190, 191, 233, 388
- BUSH, George W., 18, 20, 44, 75, 88, 89, 191, 204, 292, 301, 304, 309, 328, 343, 350, 369, 370, 373, 376
- BUTLER, Judith, 153
- Ça (*freudien*), 34, 160, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 223, 225, 226, 229, 234, 236, 237, 238, 239, 243, 276, 310, 327, 328, 390
- CAMERON, James, 32, 189, 190, 191, 192, 215, 324, 325, 434
- CAMPBELL, Joseph, 17, 30, 62, 157, 365, 412, 417
- Capitalisme, 24, 115, 116, 202, 226, 228, 241, 249, 253, 254, 257, 277, 278, 279, 286, 293, 327, 329, 346, 364, 366
- Captain America - First Avenger (2011), 30, 44, 63, 65, 85, 88, 306, 338, 365
- Carl Grissom, 15, 70, 71, 226, 233

CARTER, Jimmy, 182, 183, 202  
 Catwoman, 63, 64, 121, 122, 123, 125, 128,  
 129, 130, 131, 132, 133, 258, 266, 267, 364  
*Catwoman* (2004), 63, 123, 125, 128, 129,  
 130, 131, 132, 133  
 CBS Television, 19  
 CERF, Julienne, 243  
 Charles Xavier (Professor X), 149, 196, 199,  
 200, 236, 237, 387, 402  
*Cheerleader*, 23, 97, 98, 136, 150, 151, 152,  
 153, 156, 158, 228, 305, 369, 370  
*Chronicle* (2012), 74  
 Clark Kent, 33, 34, 42, 53, 55, 59, 72, 81, 83,  
 87, 90, 98, 109, 116, 143, 151, 183, 192,  
 197, 198, 214, 223, 224, 225, 237, 252,  
 284, 285, 288, 289, 291, 294, 297, 325,  
 326, 356, 380, 385, 386, 391, 406, 407  
 CLINTON, Bill, 99, 105, 348, 368, 374  
 CLOONEY, George, 139, 436  
*Cloverfield* (2008), 270, 274  
 Code Hays, le, 104  
 Columbia, 121, 122, 173, 375  
 COOGAN, Peter, 49, 50, 51, 52, 53  
 Cristal (matière), 225  
 CROSS, Gary S., 86  
*Crossover*, 57, 61, 62  
 Curt Connors, 359, 363, 401  
 Cyclops, 133, 149, 177  
*Daily Planet, The*, 42, 43, 90, 174, 284, 288,  
 354, 356, 383  
*Daily Sentinel*, 289  
 Dan Dreiberg, 133, 143  
*Dances with Wolves* (1990), 326  
*DC Comics*, 23, 50, 57, 112, 119, 139, 140,  
 168, 186, 249, 380  
 DEBORD, Guy, 15, 69, 70, 253, 254  
 DELEUZE, Gilles, 25, 253, 340, 437  
 Dick Grayson, 71, 107  
 Docteur Manhattan, 133, 143, 144, 279  
 Docteur Octopus, 190, 197, 227, 228  
 DONNER, Richard, 56, 109, 253  
 Dreamworks, 19, 73  
 Drone (s), 312, 315, 371, 373, 378, 407  
 Drone(s), 43, 92, 284, 311, 315, 316, 317,  
 329, 343  
 DUPONT, Nathalie, 23, 362, 369  
 EASTWOOD, Clint, 276, 307, 308, 350  
 EBERT, Roger, 125, 290, 383  
 ECO, Umberto, 33, 34, 36, 48, 181, 204, 334  
 Eddy Brock, 16, 211, 212, 214, 216, 217, 218,  
 219, 220  
*Elektra* (2005), 28, 63, 64, 65, 121, 122, 125,  
 249, 365  
 ENLOE, Cynthia, 96, 429  
 Ennéagramme, 144, 145, 146, 147, 148, 150,  
 152, 387  
*Erin Brockovich* (2000), 285, 292  
 Eve Teschmacher, 134, 135, 136  
 Everyman, 43, 88, 89, 97, 108, 154, 156, 204,  
 276, 304, 305, 353, 369, 381, 406  
 FALUDI, Susan, 30, 49  
*Fantastic Four* (2005), 94, 133  
 FARGHALY, Nadine, 128, 429  
 FAWAZ, Ramzi, 2, 149, 429  
 FEIFFER, Jules, 33  
 FERENCZI, Aurélien, 243  
 FINCHER, David, 409  
*Flags of Our Fathers* (2006), 276, 307  
*Flash Gordon* (1980), 68, 82, 83, 136, 167,  
 168  
*Foreign Intelligence Surveillance Act* (1978),  
 274, 328  
 Forteresse de Solitude, 388  
 FOUCAULT, Michel, 253  
 FRADLEY, Martin, 297, 345  
 Frank Castle, 59, 230  
 FREIMAN, Barry, 83  
 FREUD, Sigmund, 16, 115, 196, 197, 198, 339,  
 344, 390  
 FUKUYAMA, Francis, 14, 15, 16, 42, 155, 245,  
 253, 281, 284, 295, 298, 299, 300, 301,  
 302, 303, 304, 307, 312, 321, 324, 330,  
 346, 347, 367, 368, 374, 377, 378, 399, 431  
 GABILLIET, Jean-Paul, 1, 67, 162, 166  
 Gabriel Gray, 150  
 GANGLE, Rocco, 91, 431  
 GEORGE, Richard, 188  
*Gl Joe* (2010), 186  
 GIANNETTI, Louis, 74, 431  
*Giant* (1956), 175  
 GIBBONS, Dave, 279  
 GIRARD, René, 16, 36, 37, 213  
 GODFREY, Sarah, 30  
 Golden Age, 166  
 GORDON-LEVITT Joseph, 241, 266, 424  
 Gorman, Gus, 184, 391  
 Gotham City, 70, 71, 155, 172, 204, 208, 229,  
 233, 248, 249, 250, 255, 256, 260, 263,  
 271, 272, 279, 292, 293, 392  
 GOYER, David, 58, 364, 366, 405  
 GRESH, Lois H., 101  
*Ground Zero*, 261  
 Guantánamo Bay, 20, 206, 370  
 Guerre du Golfe, 20, 95, 187, 307

Guerre du Vietnam, 307, 326, 339, 341  
 GUMPERT, Gary, 326  
 GURDJIEFF, Georges, 146  
 Gwen Stacy, 59  
 HAMAD, Hannah, 30  
*Hancock* (2008), 10, 26, 34, 36, 39, 41, 53, 54, 57, 63, 64, 92, 93, 94, 102, 103, 105, 114, 115, 134, 143, 152, 203, 204, 250, 267, 351, 352, 365, 371, 375, 381, 382, 383  
 HANSON, Curtis, 348  
 Harvey Dent, 42, 71, 106, 143, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 226, 259, 271, 291, 292, 293, 310, 313, 351, 390, 396, 408  
 HASSLER-FOREST, Dan, 2, 13, 25, 37, 49, 101, 122, 189, 256, 294, 331, 333, 346, 361  
 HBO, 19, 348  
 HEALEY, Karen, 121  
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 15, 299, 302, 347  
*Hellboy II - The Golden Army* (2008), 64, 96, 112, 187, 365  
*Heroes* (2006-2010), 97  
 HEYBOER, Li Se, 165, 432  
 HIGSON, Andrew, 112, 113, 433  
 HOFFMANN, Dustin, 285  
 HOYLE, Ben, 324, 433  
*I Am Legend* (2007), 189, 274, 275  
 IACCINO, James F., 90  
*Image Comics*, 57, 173  
 Irak (Iraq), 14, 20, 57, 60, 76, 89, 93, 96, 189, 206, 220, 221, 292, 306, 318, 320, 324, 343, 370, 371, 373, 374, 375, 393, 403  
*Iron Man* (2008), 87, 91, 203, 220, 311, 319, 320, 373  
*Iron Man 2* (2010), 45, 100, 238, 239, 279, 307, 320  
*Iron Man 3* (2013), 45, 216, 397  
 IRWIN, William, 91  
 Isothymie, 14, 42, 43, 155, 284, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 310, 314, 315, 316, 317, 318, 321, 323, 324, 329, 330, 351, 361, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 377, 378, 399, 408  
 J. Jonah Jameson, 285  
 Jake Scully (*Avatar*), 72, 73, 324, 325, 326, 328  
 James Bond, 99, 128, 136, 157  
 JAMESON, Frederic, 285, 340  
 JAMESON, Fredric, 25  
 Jane Foster, 143  
 Jean Grey, 133, 149  
 JEFFORDS, Susan, 26, 48, 82, 83, 104, 110, 135  
 JEWETT, Robert, 17, 29, 41, 62, 83, 164, 183, 254, 297, 331, 332, 333, 436  
 Jigsaw, 60, 203, 229  
 Jim Gordon, 42, 204, 265, 266, 395  
 Jimmy Olsen, 81, 90, 91, 117, 183, 285, 288, 385  
 John Allerdyce, 177  
 John Blake, 107, 266  
 John Logan, 149, 177, 341, 342, 343  
 Johnny Storm, 23, 94, 96  
 JOHNSON, Allan G., 119  
 JOHNSON, Terry D., 121  
 Joker, The, 15, 20, 28, 30, 34, 37, 44, 61, 70, 71, 79, 143, 160, 197, 198, 208, 209, 210, 214, 223, 228, 233, 234, 235, 240, 241, 243, 248, 259, 261, 291, 293, 301, 302, 303, 308, 310, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 357, 371, 377, 378, 390, 394, 401, 408  
 Jor-El, 104, 106, 195, 201, 225, 231, 336, 372, 389  
 JOWETT, Lorna, 135  
 Jubilation Lee, 149, 177  
 JUNG, Carl Gustav, 15, 44, 90, 145, 148, 199, 226  
 Justin Hammer, 320  
 KAC-VERGNE, Marianne, 101  
 KADING, Terry, 60, 301, 434  
 Kal-El, 104, 106, 150, 195, 201, 225, 232, 252, 289, 407  
 KEEGAN, Rebecca, 190, 434  
 KELLNER, Douglas, 19, 206, 207, 240, 271, 322, 332, 389, 434  
 KHOURY, George, 57  
*Kick-Ass* (2010), 31, 32, 52, 65, 74, 203, 305, 365, 388  
*King Kong* (1933), 360  
 Kitty Pryde, 149, 177  
 KLOCK, Geoff, 34  
*Knowing* (2009), 278  
 KOJEVE, Alexandre, 347  
 KOSTKO, Adam, 240  
 KOZLOVIC, Anton Karl, 109, 435  
 KREISER, Lawrence, 294  
 Krypton (planète), 106, 144, 201, 289, 372  
 Kryptonite (matière), 180, 181, 182, 183, 184, 225, 231, 337, 391  
 LABARRE, Nicolas, 98, 362  
 Laurie Jupiter, 133, 143  
 LAWRENCE, John Shelton, 29, 41, 62, 83, 164, 183, 195, 243, 254, 296, 297, 331, 332,



333, 436  
 LEDGER, Heath, 235, 241, 346, 347, 424  
 LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, 115  
 Lex Luthor, 70, 79, 90, 134, 136, 174, 184,  
 197, 209, 223, 224, 225, 230, 231, 232,  
 237, 253, 275, 336, 337, 354, 355, 356,  
 383, 389, 408  
 LIARD, Véronique, 199  
 Lions Gate, 61  
 LIPTON, James, 139, 436  
*Little Big Man* (1970), 326  
 Lois Lane, 42, 120, 135, 136, 141, 142, 143,  
 201, 202, 232, 248, 286, 288, 289, 294,  
 310, 335, 337, 354, 356, 383, 386, 387  
 Lorelei, 134, 135  
 LUCAS, George, 12  
 LYOTARD, Jean-François, 154  
 Magneto, 149, 196, 199, 236, 237  
*Man of Steel* (2013), 3, 58, 273, 278, 316,  
 317, 356, 366, 407  
 MANDEL, Susannah, 104  
 MARCHE, Guillaume, 177, 178  
*Marvel Comics*, 23, 50, 57, 58, 120, 121, 138,  
 176, 178, 186, 248, 249, 311, 363, 374, 407  
 Marxisme, 14, 15, 23, 278, 368  
 Mary Embrey, 103, 114, 143, 152, 351, 352  
 Masculinité, 17, 26, 27, 28, 80, 81, 83, 84, 87,  
 91, 99, 105, 116, 119, 124, 128, 135, 140,  
 142, 157, 165, 270, 303, 304, 313, 369,  
 378, 385, 386, 388, 396, 398  
 MATHER, Lynn, 296, 437  
 Matriarcat, 133, 157  
*Max Payne* (2008), 21, 54, 57, 62, 72, 77, 93,  
 203, 205, 230  
 Mégalothingie, 299, 300, 301, 303, 304, 305,  
 307, 308, 310, 311, 312, 314, 315, 316,  
 317, 320, 321, 323, 328, 329, 351, 356,  
 358, 368, 369, 370, 373, 374, 377, 378, 408  
*Megamind* (2010), 37, 57, 65, 73, 74, 75, 76,  
 77, 365  
 MELLETT, Lowell, 19  
 Metropolis, 39, 42, 170, 182, 223, 249, 252,  
 253, 255, 278, 279, 288, 289, 366, 385,  
 392, 409  
 MEYER, Russ, 123  
 MGM, 19, 121, 122, 167, 171  
 MINGANT, Nolwenn, 69, 113  
 Modern Age, 166  
*Moi (freudien)*, 2, 34, 160, 196, 197, 198, 199,  
 212, 223, 225, 226, 237, 238, 239, 341,  
 353, 390, 391  
 MONTEBELLO, Pierre, 25, 437  
 MOORE, Alan, 44, 151, 279  
 MOUREN, Yannick, 14, 30, 173, 181  
 MPAA (Motion Picture Association of  
 America), 19  
 Mr. Freeze, 202, 256  
 Mur de Berlin, 113, 174, 281, 352, 359, 377,  
 395  
 MURDOCK, Maureen, 157  
 Mutants, 26, 61, 68, 97, 98, 144, 149, 151,  
 152, 177, 178, 196, 199, 236, 237, 298,  
 341, 342, 387, 402, 408  
*My Super Ex-Girlfriend* (2006), 74  
 Mystique, 149, 177  
 Na'vi, 72, 190, 192, 327, 328, 388, 397  
 NDALIANIS, Angela, 334, 438  
 Néolibéralisme, 14, 24, 37, 40, 45, 228, 230,  
 263, 267, 279, 293, 329, 346, 347, 360,  
 366, 398  
 Nite Owl II, 133, 143  
 NIXON, Richard, 44, 61, 83, 202, 344, 350  
 NOLAN, Christopher, 56, 58, 68, 112, 173,  
 229, 241, 260, 262, 266, 313, 365, 366, 398  
 Norman Osborn, 90, 295  
 Obadiah Shane, 320  
 OBAMA, Barack, 21, 305, 315, 334, 371, 372,  
 374, 375, 409, 424  
 Oliver Queen, 277, 294  
 Uncle Ben, 51, 195, 257  
 Operation Desert Shield (1990), 187  
 Operation Desert Storm (1991), 187  
*Opportunity*, 38, 192, 195, 247, 249, 250,  
 278, 281, 282, 295, 301, 302, 303, 368,  
 371, 377, 392  
 ORCHARD, Annabel, 92  
*Orgazmo* (1997), 74  
 OROPEZA, B. J., 50  
 Ororo Munroe, 133, 149, 177  
 OWI (Office of War Information), 19  
 PACKER, Sharon, 84  
 PANETTA, Leon (CIA), 315  
 Paramount, 19, 179  
 Parker Selfridge, 327  
 PARTIBLE, Leo, 56, 439  
 Patience Phillips, 63  
 Patriarcat, 17, 119, 122, 127, 128, 131, 153,  
 157  
 PERRINE, Valerie, 134  
 Perry White, 42, 284, 285, 286, 288  
 Peter Parker, 34, 59, 72, 81, 86, 87, 90, 91, 93,  
 94, 99, 109, 151, 156, 176, 195, 197, 198,  
 205, 211, 214, 216, 217, 218, 219, 221,  
 257, 284, 285, 289, 290, 295, 296, 320,

326, 384, 390, 406  
 PETERS, Jon, 11, 439  
 PETROU, David Michael, 80, 112, 439  
*Philadelphia* (1993), 137  
 Pingouin (Penguin, the), 35, 71, 256  
 Policyman, 60  
 Posthumanité, 317, 373  
*Priest* (2011), 95  
 Prince Nuada, 189  
*Prince of Persia - The Sands of Time* (2010),  
 186  
 Prométhée, 355, 356  
 PROPP, Vladimir Iakovlevitch, 79, 102  
*Protect America Act* (2007), 274  
 PUZO, Mario, 56, 84, 182  
 Qaïda (Qaeda), al, 20, 189, 191, 228, 245,  
 270, 282, 323, 359, 371  
*Quarterback*, 23, 82, 133, 136, 150, 152, 153,  
 156, 158, 228, 254, 305, 369, 384  
 Rachel Dawes, 105, 142, 176, 208, 211, 269,  
 310, 313  
 RAIMI, Sam, 56, 58, 61, 109, 186, 190, 227,  
 364, 365, 369  
 Rambo, 111, 224, 332, 333, 403, 436  
 Raven Darkholme, 149, 177  
 Ray Embrey, 93, 351, 383  
 REAGAN, Ronald, 48, 82, 83, 88, 105, 134,  
 135, 169, 183, 318, 348, 367  
 REBECK, Theresa, 131  
 Reboot, 57, 58, 59, 61, 199, 290, 407  
 REDFORD, Robert, 285  
 Reed Richards, 94, 96  
 Remake, 57, 61, 199, 290  
 Retcon, 57, 59, 60  
 REYNOLDS, Richard, 48, 99, 123, 165, 215,  
 262, 334  
 Ripley (Ellen), 29  
 ROBINSON, Lillian S., 136  
 Rogue, 149, 177  
 ROOSEVELT, Franklin D., 19, 182, 310  
 ROSENBAUM, Jonathan, 113, 114, 440  
 ROSENBERG, Robin S., 33  
 Ross Webster, 135, 184  
 ROSS, Karen, 30, 431  
 ROUSSEAU, Jean-Jacques, 326, 378, 396  
 ROVE, Karl, 19, 288, 333, 392  
 Saddam Hussein, 20  
 SALKIND, Alexander, 112  
 SALKIND, Ilya, 83  
 SANSON, Charlotte, 158, 440  
 Sarah Connor, 91, 124, 137, 140, 141, 153,  
 156, 386  
 SCHODOLSKI, Vincent J., 19, 392, 440  
 Scott Summers, 149, 177  
 SCOTT, A. O, 11  
 SEARLE, Judith, 146, 147  
 SEITZ, Matt Zoller, 11  
*Sheena* (1984), 123, 132, 133  
 Showtime, 19  
 SHUSTER, Joe, 33  
 SIEGEL, Jerry, 33, 181, 317  
 SIEGEL, Tatiana, 287, 441  
 Silk Spectre II, 133, 143  
 Silver Age, 166  
 Silver Surfer, The, 50, 91, 397  
 SINGER, Bryan, 56, 59, 202, 232, 288, 364,  
 365  
 Smallville, 39, 181, 182, 183, 192, 206, 223,  
 252, 385  
 SMITH, Emily, 80  
 SMITH, Sharon, 118, 132, 156, 441  
 SNYDER, Zack, 279, 365, 366  
 SONY Pictures, 375  
 SPENGLER, Pierre, 112  
*Spider-Man* (2002), 9, 26, 59, 74, 76, 86, 87,  
 179, 186, 192, 195, 256, 257, 258, 295  
*Spider-Man 2* (2004), 86, 91, 185, 227, 228,  
 310  
*Spider-Man 3* (2007), 10, 35, 108, 176, 186,  
 203, 211, 216, 218, 219, 289, 310, 334  
*Star Wars* (1977), 113  
*Starship Troopers* (1997), 113  
 Steve Rogers, 63  
 STEWART, Ryan, 61  
 STONE, Oliver, 350  
 STRAUSS, Frédéric, 243  
 Sue Storm, 94, 96, 133  
*Superhero Movie* (2008), 66, 74  
*Superman* (1978), 12, 15, 26, 30, 39, 54, 55,  
 59, 61, 70, 74, 76, 79, 80, 82, 83, 84, 91,  
 108, 113, 134, 136, 155, 162, 166, 169,  
 177, 179, 182, 185, 191, 198, 201, 202,  
 203, 208, 211, 223, 226, 231, 238, 252,  
 284, 310, 335, 339, 355, 363, 375, 385, 387  
*Superman II* (1980), 59, 318, 386  
*Superman III* (1983), 59, 134, 175, 183, 185,  
 224, 353, 391  
*Superman IV - The Quest for Peace* (1987), 58,  
 68, 163, 167, 184  
*Superman Lives*, 190, 191, 388  
*Superman Returns* (2006), 25, 27, 35, 36, 37,  
 40, 41, 42, 59, 61, 64, 80, 91, 103, 105,  
 106, 144, 153, 161, 179, 184, 209, 230,  
 231, 232, 261, 267, 272, 273, 275, 285,

286, 288, 291, 334, 335, 336, 352, 355,  
 356, 362, 365, 376, 381, 382, 383, 387,  
 397, 404  
*Supervixens* (1975), 123  
*Surmoi (freudien)*, 34, 160, 194, 196, 197,  
 198, 199, 200, 201, 208, 209, 221, 223,  
 225, 226, 229, 236, 237, 238, 239, 242,  
 243, 328, 389, 390, 391  
*Surrogates* (2009), 215  
*Sylar*, 98, 150, 151, 152  
*Tarzan Finds a Son!* (1939), 104  
 TASKER, Yvonne, 137  
*Terminator 2 - Judgment Day* (1991), 141, 191  
*Terminator 3 - Rise of the Machines* (2003),  
 141, 191  
*Terminator Salvation* (2009), 141  
*The 4400* (2004-2007), 65, 97, 150, 153, 204,  
 385, 402  
*The Amazing Spider-Man* (2012), 58, 59, 61,  
 103, 260, 290  
*The Avengers* (2012), 39, 62, 64, 65, 77, 278,  
 287, 365, 374, 392, 393  
*The Bourne Identity* (2002), 205, 352  
*The Bourne Supremacy* (2004), 205, 352  
*The Bourne Ultimatum* (2007), 352  
*The Crow - Salvation* (2000), 178  
*The Curious Case of Benjamin Button* (2008),  
 409  
*The Dark Knight* (2008), 10, 14, 16, 28, 30, 34,  
 36, 37, 39, 42, 61, 106, 112, 113, 160, 176,  
 192, 198, 208, 212, 235, 241, 245, 259,  
 261, 269, 271, 272, 275, 291, 301, 303,  
 304, 308, 309, 310, 316, 323, 329, 334,  
 345, 347, 349, 350, 357, 374  
*The Dark Knight Rises* (2012), 65, 77, 82, 103,  
 106, 107, 109, 155, 204, 227, 228, 241,  
 245, 262, 263, 264, 265, 266, 274, 278,  
 302, 303, 304, 323, 357, 360, 361, 365, 374  
*The Day The Earth Stood Still* (2008), 188,  
 205, 274, 278, 280, 282, 283, 393  
*The Fantastic 4* (2005), 94  
*The Green Hornet* (2011), 195  
*The Green Lantern* (2011), 21, 31  
*The Hudsucker Proxy* (1994), 267  
*The Incredibles* (2004), 10, 41, 57, 64, 73, 92,  
 95, 96, 103, 105, 108, 133, 152, 179, 203,  
 204, 214, 215, 258, 365, 366, 370, 382,  
 383, 385  
*The Legend of the Lone Ranger* (1981), 168  
*The Lone Ranger* (2013), 245  
*The Man Who Shot Liberty Valance* (1962),  
 315, 343  
*The Matrix* (1999), 138, 207  
*The Matrix Reloaded* (2003), 207  
*The Matrix Revolutions* (2003), 207  
*The Punisher - War Zone* (2008), 60, 229  
*The Punisher* (1989), 59  
*The Rainmaker* (1997), 285  
*The War of the Worlds* (2006), 188, 274, 275  
*There Will Be Blood* (2007), 175  
*Thor* (2011), 84, 143, 195  
 THORNHAM, Sue, 118  
 TISSERON, Serge, 152  
*Titanic* (1999), 192, 329  
 TOMASOVIC, Dick, 87  
 Tony Stark, 43, 91, 152, 203, 220, 238, 277,  
 278, 279, 311, 312, 318, 319, 320, 329,  
 375, 397, 402, 406, 431  
*Too Big To Fail* (2011), 348  
 Tours Jumelles, 38, 138, 156, 158, 178, 187,  
 204, 250, 262, 267, 269, 270, 275, 282,  
 289, 305, 334, 358, 371  
 Transhumanité, 68  
 TriStar, 121, 122, 375  
*Tron* (1982), 191  
*Underworld - Rise of the Lycans* (2009), 142  
*Underworld Evolution* (2006), 142  
 UNGARO, Jean, 25, 49, 79, 102, 194, 200  
 UNSWORTH, Geoffrey, 56  
*Urkörper (corps zéro)*, 81, 83, 86, 98, 384, 385  
*V* (2009-), 282  
*V for Vendetta* (2005), 44, 154, 204  
 VALENTI, Jack, 19  
 VALLEAU CURTIS, David, 407, 443  
 Venom, 16, 175, 211, 212, 214, 215, 220, 320,  
 390, 391  
 Viacom, 19  
 Vicki Vale, 90, 105  
*Volt* (2008), 57  
*War on Terror*, 19, 20, 157, 227, 306, 324,  
 348, 373, 433  
*Watchmen* (2009), 214, 274, 278, 279, 305,  
 323, 366  
 WEBER, Max, 128  
 WEINBERG, Robert E., 101  
 WERTHAM, Fredric, 139, 206  
 William Stryker (Major), 342  
 WILLIAMS, John, 56, 253  
 Wonder Woman, 50, 125, 126, 127, 136  
*X2 [X-Men 2]* (2003), 64, 145, 258, 288, 364  
*X-Men - First Class* (2011), 43, 61, 65, 145,  
 147, 237, 338, 365, 397, 399  
*X-Men - The Last Stand* (2006), 64, 133, 145,  
 147, 152, 236, 365

*X-Men* (2000), 26, 59, 74, 133, 144, 149, 178,  
288, 298, 369, 387  
*X-Men Origins - Wolverine* (2009), 64, 87,

145, 340, 343, 365  
*Zero Dark Thirty* (2012), 152, 315, 442

---

# Résumé (Français)

---

L'objectif de cette thèse est de montrer le déclin de la figure du superhéros dans les films américains après le 11 Septembre. Les films de superhéros n'ont jamais été si nombreux. Jamais le moral du superhéros n'a été si bas. Ce paradoxe trouve sa meilleure illustration dans l'image double de Batman relégué au ras du sol, alors que le symbole commercial de la chauve-souris brille au firmament de Gotham City. La marchandise culturelle transcenderait donc un superhéros considérablement amoindri. Ce travail se concentre sur trois domaines en particulier : la perte de masculinité du superhéros à la fin du siècle dernier, qui amène à une confrontation symbolique entre le *quarterback* et la majorette, ou entre Superman et un hypothétique Everyman, et la réémergence d'un monomythe réactionnaire après 2005 ; les errances d'un Surmoi freudien affaibli, et sa relation fluctuante avec un Ça très séduisant, incarné par le superméchant du vingt-et-unième siècle ; la toile de fond sociopolitique contemporaine hostile aux exploits du superhéros, pour qui l'isothymie fukuyamienne omniprésente constitue une injuste condamnation de son action salvatrice. Icône d'une démocratie libérale qui règne désormais sur notre planète, le superhéros postmoderne semble singulièrement désadapté à la culture qui l'a vu naître.

Mots-clés : 11 Septembre, Batman, ça, cinéma, déclin, Everyman, freudien, Fukuyama, Hollywood, Iron Man, isothymie, mégalothymie, majorette, mythe, quarterback, Spider-Man, superhéros, superméchant, Superman, surmoi, X-Men.

# Abstract (English)

---

The main topic of this doctoral thesis is the study of the decline of the superhero icon in American films after 9/11. Superhero productions are at an all-time high, and yet, the superhero's morale is at an all-time low. This paradox is best illustrated with the dual image of Batman stuck at Ground Zero, staring up at the projection of his chevron looming large in the sky of Gotham City. The glowing merchandise transcends an otherwise sullied character. This dissertation focuses on three main realms: the superhero's loss of masculinity at the end of the twentieth century, leading to the formal opposition between the figures of the quarterback and the cheerleader, or between Superman and Everyman, and the reactionary, warpath revival which started in 2005; the travails of the flailing Superego and its shifting relationship to the almighty Id, represented by the twenty-first century glorified supervillain; and, finally, the inimical sociopolitical backdrop for the superhero's prowess, in which Fukuyama's prevalent isothymia eventually denies the superhero his just laurels. The postmodern superhero thus appears as a national misfit, also because this cultural commodity now reaches far beyond the traditional boundaries of the « American Way », to embrace an increasingly globalized market.

Keywords: 9/11, Batman, cheerleader, cinema, decline, Everyman, Freudian, Fukuyama, Hollywood, Id, Iron Man, isothymia, megalothymia, myth-making, quarterback, Spider-Man, Superego, superhero, Superman, supervillain, X-Men.